ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

NEUNZEHNTER BAND



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1925

BERICHT

ZWEITER KONGRESS FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNST-WISSENSCHAFT

Berlin 16.–18. Oktober 1924

BERICHT

HERAUSGEGEBEN VOM ARBEITSAUSSCHUSS



1 9 2 5

VERLAG VON FERDINAND ENKE
STUTTGART

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis.

Die Vorgeschichte.

Im Dezember 1922 tauchte der Plan auf, wiederum wie im Jahre 1913 einen Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft abzuhalten. Auf dem ersten Kongreß war ein Ständiger Ausschuß gewählt worden, der unter dem Vorsitz von Max Dessoir stand und dem die Aufgabe zufiel, den zweiten Kongreß vorzubereiten. Da der Auftrag dieses Ausschusses nur bis zum Jahr 1920 reichte, und da ein großer Teil der Mitglieder inzwischen verstorben war, ohne daß wegen der Zeitverhältnisse eine Zuwahl erfolgen konnte, so bildete sich ein neuer Ausschuß. Er umfaßte die Herren: Max Dessoir (Berlin), Arthur Liebert (Berlin), Paul Menzer (Halle), Emil Utitz (Rostock), Werner Wolffheim (Berlin), Oskar Wulff (Berlin). Als Ort der Tagung des zweiten Kongresses wurde Halle a. S. und als Zeit wurden die Tage vom 11. bis 13. Oktober 1923 in Aussicht genommen. Die Wahl fiel auf Halle, weil diese Stadt Mitteldeutschlands von allen Seiten leicht zu erreichen ist und weil die dort heimische Kantgesellschaft, die von ihren jährlichen Mitgliederversammlungen her gewohnt ist, zahlreiche Gäste unterzubringen, sich freundlichst bereit erklärte, die örtlichen Vorbereitungen für den Kongreß zu treffen. Der Ortsausschuß in Halle bestand aus den Herren Paul Menzer als Vorsitzendem, Wolfgang Liepe als Schriftführer und einer Reihe anderer Herren. Im Februar 1923 trat Herr Christian Herrmann (Berlin) als Schriftführer in den oben genannten allgemeinen Ausschuß ein. Seit dem Januar wurden die Verhandlungen mit den Fachgenossen geführt, die für Vorträge in Aussicht genommen waren. Am 20. Juli konnte folgendes Programm verschickt werden:

11. Oktober, vormittags 9 Uhr:

Max Dessoir (Berlin): Eröffnungsrede (ohne Diskussion).
E. R. Jaensch (Marburg): Psychologie und Ästhetik.
Moritz Geiger (München): Phänomenologische Ästhetik.
Friedrich Kreis (Heidelberg): Wertästhetik.
Mitberichterstatter für die gemeinsame Aussprache: A. Baeumler (Nürnberg), K. Bühler (Wien), A. Liebert (Berlin), P. Menzer (Halle), H. Pleßner (Köln).

Nachmittags 3 Uhr:

Oskar Wulff (Berlin): Die psychophysischen Grundlagen der plastischen und malerischen Gestaltung. Mitberichterstatter: G. v. Allesch (Berlin), R. Müller-Freienfels (Berlin).

Adolf Goldschmidt (Berlin): Über ein Prinzip des bildlichen Ausdrucks im Mittelalter. Mitberichterstatter: H. Jantzen (Freiburg, Br.), O. Wulff (Berlin).
Dagobert Frey (Wien): Wesensbestimmung der Architektur. Mitberichterstatter: H. Sörgel (München), P. Zucker (Berlin).
F. Adama von Scheltema (Gauting): Ornament und Träger. Mitberichterstatter: J. Lechler (Berlin), G. F. Muth (Bensheim).

12. Oktober, vormittags 9 Uhr:

Paul Frankl (Halle): Die Entwicklungsprobleme der Kunstgeschichte. Mitberichterstatter: A. Dorner (Hannover), E. Panofsky (Hamburg).
Emil Utitz (Rostock): Das Schaffen des Künstlers. Mitberichterstatter: F. Busoni (Berlin), W. Gropius (Weimar), W. v. Scholz (Konstanz).
Hans Prinzhorn (Dresden): Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung. Mitberichterstatter: G. Gesemann (Prag), A. Kronfeld (Berlin).

Nachmittags 3 Uhr:

Julius Bab (Berlin): Film und Kunst (mit Demonstrationen). Mitberichterstatter: F. Murnau (Berlin), V. E. Pordes (Wien).
Leopold Jessner (Berlin): Regie als Kunst. Mitberichterstatter: P. Bekker (Hofheim i. T.), L. Marcuse (Berlin).
Oskar Walzel (Bonn): Reine oder echte Lyrik. Mitberichterstatter:
Max Herrmann (Berlin): Geistesgeschichte, Literaturgeschichte, Dichtungsgeschichte. Mitberichterstatter: W. Liepe (Halle), O. Spengler (München).

13. Oktober, vormittags 9 Uhr:

Charlotte Bühler (Wien): Kunst und Jugend. Mitberichterstatter: E. Bergmann (Leipzig), J. Cohn (Freiburg).
Alfred Vierkandt (Berlin): Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung. Mitberichterstatter: K. Weule (Leipzig).
Rudolf von Laban (Hamburg): Der Tanz als Eigenkunst (mit Demonstrationen). Mitberichterstatter: F. Böhme (Berlin), Chr. Herrmann (Berlin).

Nachmittags 3 Uhr:

Hermann Abert (Berlin): Geistlich und weltlich in der Musik. Mitberichterstatter: F. Busoni (Berlin), A. Schering (Halle).
Hans Joachim Moser (Halle): Stilverwandtschaft zwischen Musik und anderen Künsten. Mitberichterstatter: H. Kauffmann (Berlin), O. Walzel (Bonn).
Georg Schünemann (Berlin): Beziehungen neuer Musik zu exotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst. Mitberichterstatter: O. Spengler (München), E. Wellesz (Wien).
Hans Mersmann (Berlin): Zur Phänomenologie der Musik. Mitberichterstatter: G. Becking (Erlangen), H. Pleßner (Köln).

Der Arbeitsausschuß:

Dessoir (Berlin), Liebert (Berlin), Menzer (Halle), Utitz (Rostock), Wolffheim (Berlin), Wulff (Berlin).

Die fortschreitende Inflation und die unsichere politische Lage zwangen den Arbeitsausschuß, im Einvernehmen mit dem Ortsausschuß in Halle, den Kongreß auf günstigere Zeiten zu vertagen. Durch die Presse und durch besonderes Rundschreiben wurden die Redner

und die Teilnehmer, die sich schon angemeldet hatten, von der notwendig gewordenen Vertagung unterrichtet.

Im Januar 1924 nahm der Arbeitsausschuß die Vorbereitungen für den Kongreß wieder auf. Von der anfangs gehegten Absicht, die Tagung im Frühjahr stattfinden zu lassen, mußte Abstand genommen werden, da die wirtschaftliche Lage immer noch zu unsicher war. Man entschied sich für den Herbst, und zwar für die Tage vom 16. bis 18. Oktober 1924. Als Tagungsort wurde Berlin gewählt. Den Mitgliedern des Hallischen Ortsausschusses, die opferwillig eine mühselige und leider vergebliche Arbeit auf sich genommen hatten, gebührt der wärmste Dank.

Am 12. April 1924 wurde bei den Rednern, die das vorjährige Programm aufführte, angefragt, ob sie auch zu dem neuen Zeitpunkt bereit wären, dem Kongreß ihre tätige Mitwirkung zu leihen. Die meisten antworteten bejahend. Ende September wurde das endgültige Programm versandt, das einige inzwischen eingetretene Änderungen der Rednerliste berücksichtigte. Es hatte folgenden Wortlaut:

Zweiter Kongreß
für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.
Berlin, 16.—18. Oktober 1924.

1. Die Vorträge finden im Aulagebäude der Universität statt. Das Aulagebäude liegt nahe der Universität, aber an der andern Seite der Straße Unter den Linden. Postanschrift: Berlin W 8, Kaiser-Franz-Josef-Platz.

2. Der Tagung geht am Abend des 15. Oktober, 8 Uhr, eine gesellige Zusammenkunft voraus. Der Ort ist das Haus des Vereins deutscher Ingenieure, Sommerstr. 4a, zwischen Brandenburger Tor und Reichstagsgebäude. Bei dieser Gelegenheit wird der Vorsitzende die Eröffnungsrede halten.

3. Am Abend des 18. Oktober, 8 Uhr, treffen sich die Teilnehmer nochmals an gleicher Stelle.

4. Anmeldungen werden bis zum 12. Oktober vom Schriftführer des Kongresses Herrn Dr. Christian Herrmann (Charlottenburg, Schillerstr. 111) angenommen. Gleichzeitig ist der Mitgliedsbeitrag von 10 Mark an ihn oder auf das Konto »Kongreß für Ästhetik« bei der »Darmstädter und Nationalbank« (Berlin W 62, Schillerstr. 7) einzuzahlen. Vom 13. Oktober an erfolgen Anmeldungen und Einzahlungen in der Geschäftsstelle. Die auswärtigen Besucher des Kongresses werden gebeten, ihre Berliner Wohnung frühzeitig der Geschäftsstelle mitzuteilen.

5. Die Geschäftsstelle befindet sich im Aulagebäude. Sie ist am 13., 14., 15. Oktober von 9—1 Uhr und an den Kongreßtagen von 9—1 und 3—6 Uhr geöffnet. Fernsprech-Nummer: Zentrum 11032.

6. In der Geschäftsstelle werden die Teilnehmerkarten ausgegeben. Ohne solche Karte ist weder der Zutritt zu den Hörsälen noch die Beteiligung an den Veranstaltungen möglich.

7. Es ist beabsichtigt, einen Bericht über den Kongreß herauszugeben, der den Teilnehmern zu ermäßigtem Preis geliefert werden wird, wenn sie sich durch Einzeichnung in eine Liste zum Bezug verpflichten. Die Liste liegt in der Geschäftsstelle aus.

8. Die Leiter der wichtigsten Berliner Theater haben sich freundlichst bereit erklärt, für die Kongreßteilnehmer (vorzugsweise für die auswärtigen) eine Anzahl von Freikarten zu den am 13., 14., 16., 17. Oktober stattfindenden Vorstellungen bereit zu halten. Wünsche werden am 13., 14., 15., 16. Oktober von 9—10 Uhr in der Geschäftsstelle entgegengenommen, die Karten um 12½ Uhr des jeweiligen Geltungstages ausgegeben.

9. Die Lichtbildbühnen der Ufa-Gesellschaft, die Museen und Kunstausstellungen gewähren freien Eintritt gegen Vorzeigung der Mitgliedskarte. Genauere Nachweisung, auf die zu achten ist, durch Anschlag im Aulagebäude.

10. In der Vorhalle des Aulagebäudes veranstaltet die Buchhandlung von Speyer & Peters eine umfassende Ausstellung der Fachliteratur.

11. Im Hörsaal 2 werden Schülerzeichnungen und Bastelarbeiten aller Altersstufen ausgestellt, zur Ergänzung des Vortrags über »Kunst und Jugend«. Herr Studienrat Otto Möller hält sich dort zu Erklärungen und Auskünften bereit.

Der Arbeitsausschuß:
Dessoir (Berlin), Utitz (Rostock), Wolffheim (Berlin), Wulff (Berlin).

Vorträge:

16. Oktober, vormittags pünktlich 9 Uhr:

E. R. Jaensch (Marburg): Psychologie und Ästhetik.

Moritz Geiger (Göttingen): Phänomenologische Ästhetik.

Friedrich Kreis (Heidelberg): Wertästhetik.

Mitberichterstatter für die gemeinsame Aussprache: A. Baeumler (Dresden), K. Bühler (Wien), P. Menzer (Halle), W. Moog (Greifswald), H. Pleßner (Köln), F. Raab (Gießen).

Nachmittags pünktlich 3 Uhr:

Dagobert Frey (Wien): Wesensbestimmung der Architektur. Mitberichterstatter: R. Kömstedt (München), P. Zucker (Berlin).

F. Adama von Scheltema (Gauting): Ornament und Träger. Mitberichterstatter: J. Lechler (Berlin), G. F. Muth (Bensheim).

Oskar Wulff (Berlin): Die psychophysischen Grundlagen der plastischen und malerischen Gestaltung. Mitberichterstatter: G. v. Allesch (Berlin), R. Müller-Freienfels (Berlin).

Gustav v. Allesch (Berlin): Die Grundkräfte des Expressionismus. Mitberichterstatter: M. Dessoir (Berlin), W. Gropius (Weimar).

17. Oktober, vormittags pünktlich 9 Uhr:

Paul Frankl (Halle): Stilarten und Stilgattungen. Mitberichterstatter: A. Dorner (Hannover).

Emil Utitz (Rostock): Der Charakter des Künstlers. Mitberichterstatter: G. v. Keußler (Hamburg), J. Schaffner (Basel), W. Gropius (Weimar).

Hans Prinzhorn (Wiesbaden): Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung. Mitberichterstatter: G. Gesemann (Prag), A. Kronfeld (Berlin), Th. Reik (Wien).

12 Uhr: Geschäftliche Sitzung (Beteiligung aller Mitglieder erwünscht).

Nachmittags pünktlich 3 Uhr:

Julius Bab (Berlin): Film und Kunst. Mitberichterstatter: A. Behne (Berlin), V. E. Pordes (Wien).

Carl Hagemann (Wiesbaden): Regie als Kunst. Mitberichterstatter: P. Bekker (Hofheim), L. Marcuse (Berlin).

Erich Everth (Wien): Die Kunst der Erzählung. Mitberichterstatter: P. Ernst (Sonnenhofen i. Bay.), H. Michel (Leipzig), G. Neckel (Berlin).
Helene Herrmann (Berlin): Lyrisches Schaffen und feste Formgebilde der Lyrik. Mitberichterstatter: E. Ortner (St. Wolfgang), W. Moog (Greifswald).

18. Oktober, vormittags pünktlich 9 Uhr:
Franz Hilker (Berlin): Kunst und Jugend. Mitberichterstatter: E. Bergmann (Leipzig), H. Jacoby (Dresden), W. Schumann (Dresden).
Alfred Vierkandt (Berlin): Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung. Mitberichterstatter: Th. W. Danzel (Hamburg), R. Thurnwald (Berlin).
Rudolf von Laban (Hamburg): Der Tanz als Eigenkunst. Mitberichterstatter F. Böhme (Berlin), Chr. Herrmann (Berlin).

Nachmittags pünktlich 3 Uhr:
Hans Mersmann (Berlin): Zur Phänomenologie der Musik. Mitberichterstatter G. Becking (Erlangen), H. Pleßner (Köln).
Hermann Abert (Berlin): Geistlich und weltlich in der Musik. Mitberichterstatter: G. v. Keußler (Hamburg), A. Schering (Halle).
Georg Schünemann (Berlin): Beziehungen neuer Musik zu exotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst. Mitberichterstatter: Ph. Jarnach (Berlin), E. Wellesz (Wien).
Hans Joachim Moser (Halle): Stilverwandtschaft zwischen Musik und anderen Künsten. Mitberichterstatter: G. Anschütz (Hamburg), C. Sachs (Berlin), W. Stammler (Greifswald).

Teilnehmerkarten wurden ausgestellt für 428 Personen.

Begrüßungsabend,

15. Oktober 1924, abends 8 Uhr.

Professor Dessoir (Berlin) hielt folgende Begrüßungsansprache:

Meine Damen, meine Herren!

Als wir vor Jahresfrist in Halle unsere Tagung abzuhalten gedachten, waren zehn Jahre seit dem ersten Kongreß verflossen. Die wirtschaftliche Not stieg aber gerade damals zu einer solchen Höhe an, daß wir im letzten Augenblick auf die Durchführung des Planes verzichten mußten. Wenn wir ihn morgen und an den beiden folgenden Tagen verwirklichen können, so verdanken wir dies im allgemeinen der Besserung der Lage, im besonderen der Unterstützung durch die Behörden und durch den Herrn Rektor der Berliner Universität. Eine aufrichtige Freude bereitet es mir daher, als Vertreter der Behörden die Herren Staatssekretär Schulz, Ministerialdirektor Krüß und Herrn Professor Holl als Rektor unserer Universität begrüßen zu können. Ihnen schließen sich als willkommene Gäste an die Abgesandten vieler deutscher Universitäten, Technischen Hochschulen und Akademien. Von fremdländischen Mitarbeitern nenne ich wenigstens zwei bei Namen, weil sie schon vor elf Jahren ihr Land und ihre Universität bei uns vertreten haben: unseren stets hilfreichen Freund J. J. de Urries y Azara aus

Madrid und unseren lieben Kollegen Ewert Wrangel aus Lund. Manche von denen, die dem ersten Kongreß besondere Bedeutung liehen, sind inzwischen verstorben. In tiefer Trauer gedenken wir dieser unserer heimgegangenen Freunde, vor allem derer, die ihr Leben für das deutsche Volk geopfert haben. Doch nicht zur Klage ruft die Stunde auf, sondern zur Arbeit.

Ich setze als bekannt voraus, welches Gebiet die Ästhetik beherrscht. Ebenso nehme ich die Spielarten und Verfahrungsweisen der Ästhetik als näherer Erklärung unbedürftig an. Desgleichen verzichte ich auf den erneuten Nachweis der Gründe, aus denen heraus man neben die Ästhetik eine selbständige Theorie der Kunst, die sogenannte allgemeine Kunstwissenschaft gestellt hat. Die erste Aufgabe dieser Kunstwissenschaft besteht darin, sich zu rechtfertigen. Denn es ist fraglich, ob das Kunstwerk, mit dem sie sich beschäftigt, die wissenschaftliche Behandlung verträgt; möglicherweise sind Kunstwerke (eben als Träger von Kunst) nur dem Genuß und nicht der Forschung zugänglich. Ein zweites Problem, dem ersten verwandt, liegt darin, gegenüber der anerkannten geschichtlichen Behandlung der Kunst ihre systematische Untersuchung zu rechtfertigen. Ist auch dies geschehen, so darf die Frage aufgeworfen werden, welcher endgültig letzte Sinn im Kunstwerk liegt. Dies sind die drei Grundthemen der allgemeinen Kunstwissenschaft.

Wenn man den umfangreichen Rechenschaftsbericht des ersten Kongresses durchblättert und sich dann die Frage vorlegt, welche Fortschritte unsere Wissenschaft seitdem gemacht habe, so bemerkt man, daß die Vorgänge, die sich in der deutschen Philosophie und Psychologie abspielen, auch unsere Ästhetik entscheidend beeinflussen, und daß daneben in der systematischen Kunstwissenschaft sich die neue Gestaltung der Künste geltend macht.

Fassen wir den ersten Vorgang näher ins Auge, so sehen wir deutlich die Abkehr von der positivistischen Philosophie und von einer atomisierenden experimentellen Psychologie. Die eigentlich experimentelle Ästhetik ist kaum weiter gekommen; Versuche, die Lehre von den Unterschieden der plastischen und der malerischen Anschauungsweise durch die experimentelle Psychologie zu bestätigen (Wulff) und die Typen dichterischen Erlebens mit ähnlichen Werkzeugen zu packen (Müller-Freienfels), zeigen ebensoviele Rücksprünge wie Fortschritte. Durchschnittlich empfinden jetzt unsere Fachleute die Auflösung des Bewußtseins in dinghafte, ichlose, einander fremde Elemente als im Widerspruch mit dem Wesen des Seelischen und als wertlos für die Lösung der ästhetischen Probleme. Dagegen hat sich die von Dilthey angebaute Struktur- und Typenpsychologie als frucht-

bar erwiesen, auch für die soeben erwähnten Bemühungen. Dies ist wohl zu begreifen. In dem bekannten Satze »Kunst ist, was die großen Künstler schaffen« steckt trotz offenkundiger logischer Kreishaftigkeit eine Wahrheit, denn die Kunst gehört zu den Gebieten geistigen Lebens, deren Inhalt und Grenze am leichtesten durch den Typus eines auf diesem Gebiet heimischen Menschen erkannt wird. Wir gehen nicht fehl, wenn wir die Kunst als den Bereich des künstlerischen Menschen auffassen. Aber wir müssen folgendes dabei beachten: obgleich eine bestimmte Geisteshaltung den Zugang zum Land der Kunst bildet, behält diese doch ihr eigenes Sein.

Es entsteht demnach die Aufgabe, von der Seele zur Sache zu gelangen. Man hat diese Aufgabe während des letzten Jahrzehnts verschiedentlich zu lösen getrachtet. In einer Gruppe von Gelehrten (Gundolf, Bertram, Wolters), die künstlerisch fühlen und eben deshalb zur Umdichtung des Gegebenen neigen, wurde der Begriff der »Gestalt« zum Mittelpunkt. Die Gestalt, die im »großen Gesamtmenschen« auftritt, ist zugleich ein lebendig Sinnliches und ein objektiv Geistiges. Sie schauen heißt weder Psychologie noch Ästhetik treiben, es handelt sich überhaupt nicht um ein Setzen von einer bestimmten Seite her, sondern um ein Erfassen, das alle Blickweisen in sich vereinigt, weil in der Gestalt alle geistigen Möglichkeiten des Seins verflochten sind. Gestalt schmilzt zusammen sowohl mit Leben als auch mit Kunst: Leben und Werk eines Künstlers erscheinen, um Gundolfs Ausdruck zu wiederholen, als die beiden Attribute einer und derselben Substanz.

Ein zweiter Lösungsversuch kreist um den Gedanken, daß die Sinndeutung der Kunst nicht in einem Wiedergeben des Kunstwirklichen bestehen könne. Den Rechtsgrund der Kunst zeige vielmehr Kants transzendentale Methode auf, sofern sie die Gesetzmäßigkeit der Vernunft als eines überindividuellen Bewußtseins enthüllt. Denn die Form eines Kunstwerks gewinne nur dadurch Objektivität, daß die von ihr bewirkte Verknüpfung der Inhalte über Zufall und Willkür hinausreicht, und das verdankt sie weder der einfachen Gegebenheit der Dinge noch der Individualität des einzelnen Künstlers, sondern dem reinen Bewußtsein. Zum Bindeglied zwischen dem Menschen und der ästhetischen Welt wird hier nicht die »Gestalt« sondern die Architektonik der Vernunft.

Der dritte Weg beginnt zwar auch beim reinen Bewußtsein, kreuzt sich aber an einem bestimmten Punkt mit dem Wege derer, die zur Schauung der Gestalt streben. Freilich führt er zu einem anderen Ziel, nämlich zu jenem abgegrenzten Gebiet, das »die Welt des Eidos« heißt. Unter Ausschaltung der Tatsachen-Wirklichkeit (einschließlich

des eigenen Ich) und durch Beharren bei dem, was als Rückstand übrig bleibt, beim »Phänomen«, also etwa beim Wesen des Klanghaften oder Farbigen, entsteht ein Verfahren, das für die Beschreibung und Zergliederung der einfach hingenommenen ästhetischen und künstlerischen Gegenstände gute Dienste leistet. Gerade aber auf unserem Gebiet stellen sich der phänomenologischen Methode Schwierigkeiten entgegen, denn Musik beispielsweise ist an den zeitlichen Verlauf gebunden, der nicht in die Sphäre der »Wesen« gehört, und bildende Kunst ist ohne den Raum undenkbar, der gleichfalls mit jener Sphäre nichts zu schaffen hat.

Die drei Richtungen, auf die verwiesen wurde, weil sie in den letzten zehn Jahren am sichtbarsten hervorgetreten sind, bewegen sich zum unbedingt Gültigen hin. Der Gegenstand indessen, den sie berühren und wir umfassen wollen, ist verflochten in die Bedingtheit des natürlichen und geschichtlichen Geschehens. Demgemäß muß die Kunstlehre, soweit sie dem Widerspruch nicht ausweicht, einen Zusammenhang suchen zwischen der wechselvollen Welt der geschichtlichen Erscheinungen und dem Reich der »Gestalt«, der Vernunftwerte, des Eidos. Hierin erblicke ich den letzten Sinn zweier geistigen Bewegungen, in die wir alle hineingezogen worden sind. Der bekannteste Vertreter der einen ist Wölfflin mit seinen »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen«. Diese Grundbegriffe, in Paaren geordnet, sollten eine Systematik der Stilunterschiede in der bildenden Kunst ermöglichen; sie wurden später aber auch auf die Formanalyse der Dichtung übertragen, indem man beispielsweise die Stileigentümlichkeiten des Barock in der Dramatik Shakespeares und in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts wiederfand (Walzel und Fritz Strich). Bei allen Anwendungen geht die Absicht dahin, die Darstellungsart, an deren Formen Inhalt und Ausdruck eines Kunstwerks gebunden sind, durch Gegenüberstellung einer anderen Darstellungsart deutlich zu machen, Typus mit Typus zu vergleichen und so über die verwirrende Mannigfaltigkeit der geschichtlichen Ereignisse hinwegzukommen. Neben dieser Lehre hat sich eine andere entwickelt, deren Ausgangspunkt in Elementen liegt, die jedem Werk einer der großen Kunstgattungen zu eigen sein müssen und wurzelhafter sind als die in den Stilbesonderungen auftretenden (Frankl, Brinkmann). Wir dürfen gewiß nicht jene stilistischen Kategorien (z. B. geschlossene Form — offene Form) mit diesen Elementen (z. B. Bildform und Zweckform) auf die gleiche Stufe stellen, aber wir können ruhig sagen, daß wir es in beiden Fällen mit Ausläufern der formalistischen Ästhetik zu tun haben.

Dagegen stammt aus der Gehaltsästhetik eine in der Literaturwissenschaft beliebt gewordene Betrachtungsweise, die an Stelle der

formalen Unterschiede, etwa von Klassik und Romantik, das gemeinsame »Ideengeschichtliche« im Geist der Gesamtepoche (z. B. des Sturmes und Dranges) betont. Während die idealtypische Beschreibung gegensätzlicher Anschauungsformen sich wenig um die Einheit und Stetigkeit des geschichtlichen Lebens kümmert, wird gerade hierauf von den neusten Vertretern geistesgeschichtlicher Richtung der Nachdruck gelegt. Ihre Probleme senken sich aus dem Geist des Artistischen in den breiten Grund des Menschentums überhaupt. Aber von dort erheben sie sich nun wieder zu anderen Besonderungen. Am klarsten zeigt das die Kunstgeschichte der letzten Jahre, soweit sie die Rassenbestimmtheit als Erklärungsmittel verwendet. Wenn die Gotik — nach Worringer — als Objektivierung des germanischen Geistes anzusehen sein soll, dann bedeutet das, daß ein Kunststil, seinem Wesen nach intuitiv erkennbar, sich decke mit dem gleichfalls intuitiv erkannten Wesen eines Volkstums. Oder wenn — nach Dvořak — in der Gotik der christliche Gedanke vom unbedingten Wert der menschlichen Seele sichtbar werden soll, dann wird eine geschichtliche Einzelerscheinung auf eine Religiosität zurückgeführt, die übergeschichtlichen Wert beansprucht. Aber diese Bestrebungen sind nicht auf Literatur- und Kunstwissenschaft beschränkt geblieben, sondern selbst die Musik, die doch eine gewisse Sonderstellung einnimmt, ist sowohl zu den kategorialen Stilgegensätzen als auch zu den Kulturkreisen in Beziehung gebracht worden. Überall unterwirft man jetzt die wechselreiche Menge geschaffener Werke einer zeitlos geltenden Problematik. Gelingt es dabei, einen Zusammenhang wirklich nachzuweisen, dann ist für die Wissenschaft etwas gewonnen; im anderen Falle kann durch glänzende Darstellung lediglich das Gefühlserlebnis des Verstehens suggestiv erweckt werden.

Im Großen betrachtet scheint mir das Ergebnis der Umschau, daß in der Ästhetik sowie in den Kunstwissenschaften während des letzten Jahrzehnts die Spekulation zum Durchbruch gelangt ist. Weniger einheitlich stellt sich die Einwirkung dar, die von den Künsten und den Künstlern unserer Tage auf die theoretische Arbeit ausgeübt worden ist. Immerhin unterliegt es keinem Zweifel, daß wir ihnen zunächst einige Erweiterungen unseres Gebietes verdanken. Neben den seit alters anerkannten Großmächten der Kunst erheben sich neuerdings mit dem Anspruch selbständiger Eigenart: Regie, Film und Tanz, und wir dürfen uns der Aufgabe nicht versagen, sie unter kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten zu prüfen. In diesen neuen, aber nicht minder in den uns vertrauteren Gebieten, drängt das Schaffen vielfach nach starken und großen Formen. Der Trieb zum Wesenhaften, dem wir schon in der Philosophie begegneten, lebt auch in der neusten

Kunst und spiegelt sich in den Begriffsbildungen: das Schlagwort beispielsweise von der »Einheit der Musik« (Busoni) weist auf eine platonische Idee der Musik, die übliche Unterscheidungen wie instrumental und vokal, geistlich und weltlich ins Außermusikalische entschweben läßt. Aller Platonismus aber, alle Spekulation neigt zur Mißachtung des tatsächlich Gegebenen. Die jüngste Kunst hat daraus die Folgerung gezogen, daß sie die Wirklichkeit nicht nur umformen, sondern grundsätzlich zertrümmern dürfe, um zum Geist zu gelangen: sie dürfe mit Formen und Farben, mit Sprache und Denken, mit Klängen und Rhythmen so verfahren, daß eine bewußte Beziehungslosigkeit oder mindestens eine zur Unerkennbarkeit führende Verwicklung der Beziehungen entsteht. Diesem Vorgehen schmiegen sich neue Theorien an, die freilich häufiger in der Kunstschriftstellerei des Tages als in der strengen Wissenschaft zu finden sind.

Nun aber greift der Gedanke des Zerfalls noch weiter, indem er selbst das Sein der Dinge aufspaltet und das scheinbar Ganze als ein Trugbild behandelt: für gewisse Maler und ihre Erläuterer hält das Sichtbare nicht mehr zusammen und jeder einzelne Splitter wird sozusagen nach eigenem Aufbaugesetz geformt. In die gleiche Richtung gehört es wohl, daß viele junge Musiker von der Orchestermasse zur individualisierten Kammermusik und zum Einzelinstrument übergegangen sind. Auch jener bemerkenswerten Tatsache darf hier gedacht werden, daß die europäische Kunst, die früher mit Selbstverständlichkeit als die Grundlage der ästhetischen Theorien angesehen wurde, uns jetzt auf die Bedeutung eines Einzelfalles zusammenschrumpft. Mit einem Worte, es besteht die Gefahr, daß Kunst und Kunstwissenschaft, sehnsüchtig nach der zeitlosen Gültigkeit des Geistes spähend, aber angewiesen auf die sinnliche Erscheinung und auf die deutende Gestaltung des Lebens, die Sicherheit des Standorts verlieren. Dies Schwanken läßt sich nur beruhigen, wenn Schaffende wie Begreifende — auch bei den kühnsten Versuchen — sich auf Erfahrungskönnen und Erfahrungswissen stützen.

Tun sie das, so werden sie am ehesten jener schweren Aufgabe zu genügen vermögen, die gemeinhin mit dem Worte »Kunsterziehung« bezeichnet wird. Gewiß soll die große Erscheinung der Kunst dem Volk und der Jugend nicht bloß in geschichtlich erforschten Einzeltatsachen nahe gebracht werden, sondern auch in philosophisch erfaßten Zusammenhängen und in der Wendung zum Heute und Morgen. Gewiß erwarten wir von der Kunstpädagogik Lebensgestaltung und Wesenserhöhung weit über das Wissen hinaus. Doch wir verlangen, daß der Weg durch das Wissen hindurch gehe. Denn das Schöne und die Kunst wird nicht nur genossen, sondern auch verstanden.

Neben dem Menschenrecht auf schöpferische Betätigung steht die Geistespflicht der Erkenntnis.

Meine Damen und Herren! Unser Kongreß will gleich seinem Vorgänger eine Gemeinsamkeit wissenschaftlicher Interessen zum sichtbaren Ausdruck bringen und das Ergebnis aus Forschungsarbeit dem geistigen Leben der Gegenwart dienstbar machen. Wenn diese Tagung es auch an äußerem Glanze nicht mit der ersten Tagung aufnehmen kann, an innerem Werte wird sie — so hoffe ich — nicht zurückbleiben. Morgen beginnen wir unseren Dreitageflug über einen Ozean von Problemen: möge er ebenso glänzend verlaufen wie der Flug unseres ZR 3, an den zu denken wir in dieser Stunde und auch bei dieser Gelegenheit durch innere Nötigung getrieben werden.

Im Namen des Arbeitsausschusses begrüße ich Sie, meine Damen und Herren, und heiße Sie herzlich willkommen. Möge unseren Versammlungen Gedeihen und Erfolg beschieden sein!

Es antworteten als Vertreter des Herrn Reichsministers des Innern Herr Staatssekretär Schulz, als Vertreter des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Herr Ministerialdirektor Dr. Krüß und als Vertreter der Universität der Rektor Prof. D. K. Holl.

Darauf folgte ein geselliges Beisammensein.

Erster Tag.

16. Oktober 1924, vormittags.

Verhandlungsleiter: Paul Menzer.

Erich R. Jaensch:

Psychologie und Ästhetik[1]).

Der Weg der psychologischen Ästhetik ist unlösbar verknüpft mit den großen geistigen Umstellungen der Gegenwart. Gleichwohl wird dieser Bericht nicht in Gefahr kommen, den geweihten Frieden dieses Hauses stören zu müssen durch Heraufbeschwörung des düsteren Wirrsals dieser Tage. Wie genau sich der Makrokosmos der Zeit im Mikrokosmus der psychologischen Ästhetik auch spiegelt, so liegt doch in diesem unserem stillen Abseits die Krise bereits hinter uns. Wir schreiten schon auf neuen Wegen rüstig neuen Zielen zu. Möchte es sich in der knapp bemessenen Zeit deutlich genug machen lassen, daß sich die mikrokosmischen Ziele unseres friedvollen Bereichs mit makro-

[1]) Näheres und Weiteres in einer in Vorbereitung befindlichen Monographie des Vortragenden: »Über das Wesen der Kunst und die Kunst des Kindes. (Neuer Versuch einer Grundlegung der ‚Ästhetik von unten‘).« Augsburg, Dr. Benno Filser-Verlag. — Aus Zeitmangel mußten im Vortrag einige Teile des Referates wegbleiben. Hier erfolgt auf Wunsch seine vollständige Wiedergabe.



kosmischen Zielen der ringenden Kultur decken. Alsdann wird auch klar hervortreten, daß die Ästhetik nicht nur zum Dessert am Tische des Lebens gehört, daß sie nicht, wie man ihr vorwarf, etwas Weichliches oder »Frauenzimmerliches« ist, sondern weit eher etwas betont Männliches, nötig für die männlich klare Herausarbeitung willensmäßig-dumpf oder schwarmgeistig-dunkel auftretenden Kulturwollens; daß wir also ein tief gegründetes Recht haben, auch in diesen harten und ernsten Zeiten zur Pflege dieser zarten und heitern Dinge zusammenzukommen. —

Der Bereich der psychologischen Ästhetik liegt an der Grenze der natürlichen und geistigen Welt. Darum spiegeln sich in den Umstellungen ihrer Methoden die großen Umschichtungen der Geistes- und Naturwissenschaften wider. Früher als unser Gebiet hat sich die historische Geisteswissenschaft von dem mehrfach irreführenden methodischen Vorbild der anorganischen Naturforschung freigemacht. Mit besonderem Nachdruck haben hier Windelband und Rickert betont, daß es in der Geschichte ganz entscheidend auf die Erforschung des Individuellen ankommt, das doch in der anorganischen Naturwissenschaft keine Stelle habe; vor allem aber hat Dilthey in der historischen Geisteswissenschaft die Bedeutung der Typenforschung vertreten. Die psychologische Ästhetik war zugleich mit der Psychophysik im Geiste unseres Fechner geboren und darum besonders geneigt, dem methodischen Vorbild der Physik sich auf möglichst weiter Strecke anzuschließen. Man glaubte, die allgemeinen Tatbestände des Seelischen erforschen zu können, ohne auf Individualitäten oder Typen zurückgreifen zu müssen. Wie man die chemischen Eigenschaften einer Substanz an jedem beliebigen Exemplar [1]) dieser Substanz erweisen kann, so glaubte man selbst noch in der Ära der hochverdienten Forscher Külpe und Meumann die psychologisch-ästhetischen Untersuchungen an jeder beliebigen, wenn auch natürlich gebildeten und für den Untersuchungszweck verständnisvollen Persönlichkeit durchführen zu können. Ganz wie unsere Vorgänger, streben auch wir Heutigen nach allgemeingültiger psychologischer Einsicht. Aber wir wissen jetzt, daß sich auch die Tatbestände der allgemeinen Psychologie nur herausstellen lassen, wenn man zunächst durch die Erforschung der Individualitäten und Typen hindurchgeht. Auf seelischem Gebiet herrscht, wie übrigens auf biologischem auch schon, eine früher kaum geahnte, geradezu enorme individuelle Differenzierung, nicht nur in den höchsten seelischen Schichten, sondern

[1]) So wenig kommt hier das Individuelle in Betracht, daß unserem Sprachgefühl selbst die Redeweise von »einem Exemplar« einer Substanz unangemessen erscheint.



auch in den elementaren der Wahrnehmung und sogar der geistig-körperlichen Konstitution, wobei diese elementaren Abweichungen mit den höher seelischen in einem durchsichtigen Zusammenhang stehen. Die Größe dieser Unterschiede übersteigt alle früher gehegten Erwartungen. Als ich z. B. meine ersten Untersuchungen über Jugendtypen und ihre Abweichungen vom Erwachsenentypus anstellte, da erschienen diese Abweichungen so unerwartet groß, daß ein befreundeter, psychologisch hochgebildeter Psychiater auf meine Erzählung hin hier schwere neurologische Schädigungen vermutete. Bei näherem Zusehen erwiesen sich aber diese Abweichungen gegenüber den Erwachsenen als so verbreitet, daß die Mehrzahl unserer übrigens ganz gesunden und robusten Jugendlichen hätte neurologisch krank sein müssen; zugleich erwiesen sich diese Jugendeigentümlichkeiten als sinnvoll und teleologisch bedeutsam im Zusammenhang mit den Aufgaben der Entwicklung. Diese Typenforschung ist uns aber heute nicht mehr Selbstzweck, wie in einem früheren Stadium der Forschung, sondern wesentliches Hilfsmittel der allgemeinen Psychologie. Einzelne Seiten des seelischen Lebens, die bei der Mehrheit der Menschen nur schwächer entwickelt sind, erscheinen bei den ausgeprägten Typen in enormer Überhellung und sind hier viel tieferer Ergründung zugänglich. Auch das über den Fragen des ästhetischen Bewußtseins ruhende Dunkel scheint sich erst aufzuhellen, wo wir von der Arbeit an gewissen, hier besonders in Betracht kommenden Typen ausgehen. Einmal ist ja das ästhetische Bewußtsein selbst ein besonderer Typus, und dann gliedert es sich wieder in verschiedene Untertypen. Groos z. B. hat unter Bezugnahme auf unsere Untersuchungen Selbstbeobachtungen mitgeteilt, die es verständlich machen, daß besonders das kinästhetische Miterleben und Nachahmen im Mittelpunkte des Kunstgenießens stehen kann; bei Groos selbst scheint es so zu sein und bei anderen, deren Äußerungen er heranzieht. Man wird nicht fehlgehen, wenn man hiermit die starke Betonung des inneren Miterlebens und Nachahmens in Groos' Ästhetik in Verbindung bringt. Lipps, der die Bedeutung der Einfühlung für das ästhetische Gebiet so besonders stark betont hat, gehörte wahrscheinlich zu einem uns heute wohlbekannten Typus, bei dem gerade die Einfühlungsvorgänge besonders ausgesprochen sind. Also schon allein, wenn wir feststellen wollen, was zum allgemeinen Gehalt des ästhetischen Erlebens und was zu seiner individuellen Ausprägung gehört, bedürfen wir der Berücksichtigung der Typen.

Auf weitere methodische Umstellungen wird man hingeführt, wenn man die Frage aufwirft, welche besonderen Typen denn nun gerade für die psychologische Ästhetik in Betracht kommen. Hierauf ist zu

antworten: Die Erforschung der Typen und Strukturzusammenhänge, die uns in diesem Gebiet weiterführt, steht zugleich in einem engen Verhältnis zur Entwicklungspsychologie. Dies ist nur zu verstehen von den Umwälzungen aus, die der Entwicklungsgedanke gleichzeitig in der Naturwissenschaft, der Geisteswissenschaft und der allgemeinen Kulturbewegung erfahren hat. In der verklingenden darwinistischen Ära galt es als selbstverständlich und als notwendige Folge der herrschenden Grundlehre, daß die Entwicklung ein unausgesetzter Fortschritt sei, daß das Spätere notwendig dem Früheren überlegen sein müsse, solange die Entwicklung überhaupt weitergeht. Die ästhetischen Werte sind nun Werte, die oberhalb der Durchschnittsebene des Bewußtseins liegen. In der Durchschnittsebene des Bewußtseins sind die Vorbedingungen und die seelischen Strukturen nicht in ausreichendem Maße vorhanden, die für die Hervorbringung dieser Werte grundlegend sind. Daß diese seelischen Strukturen auf einer früheren Entwicklungsschicht etwa besser ausgebildet und daher der Erforschung leichter zugänglich seien, konnte nach den damals herrschenden Anschauungen keinesfalls erwartet werden; denn dies würde der Lehre vom einreihigen Fortschritt widerstreben, der immer nur zu höheren, nicht zu geringeren Lebenswerten führen kann, solange überhaupt Fortschritt vorhanden ist. Die neueste Entwicklungsforschung rüttelte nun an dieser Lehre vom einreihigen Fortschritt. Sie zeigte, am sinnfälligsten auf naturwissenschaftlichem Gebiet selbst [1]), daß die Weiterdifferenzierung in einer Richtung und bestmögliche Anpassung an spezielle Daseinsbedingungen (»Fortschritt« im darwinistischen Sinn), oft mit einem Verlust in anderer bezahlt wird, mit der Verkümmerung mancher wertvoller Anlagen auf früheren Entwicklungsphasen. Die entsprechende Umstellung hat der Entwicklungsgedanke in der Psychologie erfahren [2]). Nicht nur die Jugendbewegung widerspricht heute dem Wort »Reif sein ist alles«, nicht nur enthusiastische Philosophen, wie Bergsons Lehrer Ravaisson, stellen dem die etwas

---

[1]) Außer den Arbeiten der Zoologen und Anthropologen (Dürken, O. Hertwig, Klaatsch u. a.) kommen hier vor allem die Forschungen der neuesten Geologie in Betracht, die große Zeiträume überblickt und darum die Entwicklungsvorgänge in unmittelbarer Beobachtung verfolgen kann, also nicht nur auf theoretische Rekonstruktion angewiesen ist.

[2]) Vorstehende Erwägungen betreffen allerdings zunächst nur die Artentwicklung, während wir es hier mit Fragen der Entwickung des Einzelindividuums zu tun haben werden. Unter der Herrschaft des sogenannten biogenetischen Grundgesetzes, das einen Parallelismus von Art- und Einzelentwicklung annahm, wurden aber die für die Artentwicklung anerkannten allgemeinen Auffassungen notwendig auch auf die Fragen der Einzelentwicklung übertragen, und sie gaben so auch auf diesem Gebiet den herrschenden Anschauungen das Gepräge.



zugespitzte These gegenüber: »Le meilleur était d'abord«. Auch die exakt und nüchtern forschende Jugendpsychologie gelangt zu dem Ergebnis, daß der jugendliche Mensch nicht in jeder Hinsicht ein verkleinerter, depotenzierter Erwachsener ist, sondern in mancher Hinsicht umgekehrt der Erwachsene ein depotenziertes Kind. Bestimmte Strukturen, die beim Erwachsenen im allgemeinen verkümmert und nur noch selten nachweisbar sind, finden sich bei Kindern in ungemein viel größerer Ausprägung und Verbreitung. Derartige jugendliche Strukturen sind nun auch im Geiste der Künstler oft nachweisbar, und sie bilden zugleich das Kennzeichen derjenigen Typen von Erwachsenen, auf die wir bei der Analyse des ästhetischen Bewußtseins angewiesen sind, weil sie dessen elementare Grundstruktur in größtmöglicher Überhellung erkennen lassen. Diese Typen von Erwachsenen sind ihrer geistigen Grundstruktur nach in gewisser Hinsicht beharrende, nur weitergebildete Jugendtypen. So geht die psychologische Ästhetik mit der Entwicklungspsychologie eine neuartige Verbindung ein, die für die Ästhetik, die allgemeine Geistesphilosophie und Pädagogik gleich bedeutsam sein dürfte.

Diese typologischen und entwicklungspsychologischen Methoden sind nun zunächst in der Wahrnehmungslehre ausgebaut worden. Man hat es der experimentell-psychologischen Ästhetik verdacht, daß sie sich so lange mit den Wahrnehmungsvorgängen befasse. Man legte ihr dies dahin aus, daß sie das höhere Seelenleben nach Art des Sensualismus aus empfindungs- und wahrnehmungsmäßigen Mosaikstücken zusammengesetzt denke. Man warf ihr vor, daß sie hierdurch die Augen schließlich blind gemacht habe gegen den Glanz der Ideen, der einst allgemein und am längsten immer noch von den Freunden der Kunst geschaut wurde. Wenngleich diese Anklagen auf Einzelfälle zutreffen, so wird doch in ihnen schon das Grundstreben der älteren Psychologie stark verkannt, von der neueren gar nicht zu reden. Die Stellung der Wahrnehmungspsychologie und ihre starke Betonung auch in der gegenwärtigen Forschung hat ganz andere Gründe, und zwar die folgenden: Schon Helmholtz hatte gezeigt, daß die Wahrnehmungsvorgänge von seelischen Faktoren durchsetzt und modifiziert würden. Sein unmittelbarer Fortbildner v. Kries ging hierin weiter; er suchte nachzuweisen, daß die Grundstruktur der Wahrnehmungen durch höhere Bewußtseinsvorgänge nicht nur modifiziert, sondern geradezu geliefert würde. Weil ihm dies so sehr weit zu gehen scheint, redet schon v. Kries gar nicht mehr von Raumwahrnehmung, sondern nur noch von Raumvorstellung und er bringt die Wahrnehmungslehre, ähnlich wie zuvor schon Riehl, wieder mit dem philosophischen Kritizismus Kants in Verbindung. Die

neueste Entwicklung der Wahrnehmungspsychologie hat diese Abhängigkeit unserer Wahrnehmungswelt von der gesamten Bewußtseinsstruktur zu noch größerer Klarheit gebracht und sie als eine noch viel durchgreifendere erscheinen lassen. Wir verfolgten den Aufbau der Wahrnehmungswelt in Kindheit und Jugend und konnten den Nachweis führen, daß die Wahrnehmungen mit den Vorstellungen, also mit innerseelischen Inhalten, ursprünglich aufs engste zusammenhängen [1]. Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt entwickeln sich nämlich aus einem gemeinsamen Stamme, der weder Wahrnehmungs- noch Vorstellungswelt ist, sondern die Eigenschaften beider in noch ungetrennter Einheit in sich birgt. Die Beschaffenheit dieses gemeinsamen Stammes aber hängt aufs engste zusammen mit der Struktur des ganzen Seelenlebens. Die Grundstruktur des seelischen Lebens läßt sich darum aus den Wahrnehmungen und wahrnehmungsnahen Phänomenen schon in gewissem Umfang ablesen. Die streng-empirische und experimentelle Untersuchung hat hier geradezu enorme Unterschiede aufgedeckt. Bilden so die Wahrnehmungen und wahrnehmungsnahen Erlebnisse eine Eintrittspforte für die Erforschung der Bewußtseinsstrukturen, so muß die streng empirisch vorgehende Forschung diese Eintrittspforte auch wählen, wie es übrigens auch andere Stimmen forderten, worunter ich namentlich die von Katz nennen möchte. Auf diesem Gebiet ist unser Schritt am festesten und am sichersten vor dem Ausgleiten bewahrt. Hier können wir ja besonders leicht den Weg der sichersten und genauesten Erfahrung, eben den experimentellen, beschreiten. Wir bleiben nun allerdings beim Experiment nicht stehen, aber wir benützen das Experiment dazu, um uns mit seiner Hilfe weitere, zwar nicht mehr im eigentlichen Sinne experimentelle, aber gleichwohl streng empirische Forschungswege zu erschließen. Wir suchen unter Beistand des Experiments zunächst ausgeprägte Typen heraus; Künstler und ästhetisch stark Veranlagte erweisen sich dabei zu einem großen Bruchteil als ausgeprägte Typen. Durch Experimente über Wahrnehmungen und wahrnehmungsnahe Phänomene erfahren wir von der Eigenart ihres Welterlebens und bringen ihnen selbst überhaupt erstmals die Eigenart ihres Welterlebens an einigen besonderen Punkten zu Bewußtsein. So lüften wir für sie selber erstmals eine kleine Ecke des Schleiers, das jedem Menschen die besondere Art seines Welterlebens verbirgt. Sie werden überhaupt erst aufmerksam auf die Eigenart ihres Erlebens, das ihnen vorher selbstverständlich und keines Wortes wert erschien und sprechen sich erstmals darüber aus. Vorher hätten wir

[1]) Vgl. unsere Monographie »Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt und ihre Struktur im Jugendalter«. Leipzig 1923, Joh. Ambr. Barth.



über die Art des inneren Erlebens dieser Typen keine Auskunft erhalten, da fast jedem Typus sein Welterleben als etwas Selbstverständliches erscheint. So verknüpfen wir in besonderer Weise das experimentelle Verfahren mit dem strukturpsychologischen, wie es für die allgemeine Psychologie von der Diltheyschen Schule gefordert und namentlich von Spranger ausgebildet, für die Sonderfragen des ästhetischen Bewußtseins in gewissem Umfang schon von Siebeck, E. v. Hartmann, Lipps, J. Volkelt, Groos geübt worden ist, um von anderen, uns hier besonders Nahebefindlichen nicht zu reden. Durch die experimentelle Unterbauung des Verfahrens und durch seine Anwendung auf konkrete Persönlichkeiten suchen wir es auf eine streng erfahrungsmäßige Grundlage zu stellen. Durch diese Typenforschung haben wir nun zunächst die elementaren Strukturen des jugendlichen Geistes näher kennen gelernt. Es hat sich uns hier mit exakten Methoden eine beinahe ungeahnt neue Welt erschlossen. Anderseits wurde das kombinierte experimentell-strukturpsychologische Verfahren auf das ästhetische Bewußtsein angewandt. Es ergab sich dabei eine überaus enge Beziehung zwischen der elementaren Grundstruktur des jugendlichen Geistes und der des ästhetischen Bewußtseins. Die Erwachsenen, die die Struktur des ästhetischen Bewußtseins in besonders deutlicher Ausprägung oder Überhellung darbieten, zeigen zugleich immer in irgend einer Hinsicht etwas von der Struktur des jugendlichen Geistes. Es sind Menschen, die bis in die elementarsten Schichten des Bewußtseins, ja in der ganzen körperlich-geistigen Persönlichkeit etwas von ihrer Jugendart behalten und sie fortgebildet haben. Damit gewinnen die Forschungen über die Struktur des Jugendgeistes eine enge Beziehung zur Analyse des ästhetischen Bewußtseins und treten teilweise in deren Dienst.

Das frühe Jugendalter, bis zur Pubertät hin, wird ausgefüllt durch die sogenannte eidetische Entwicklungsphase, die sich kennzeichnen läßt als eine Blütezeit des Sinnesseelenlebens. In den ausgeprägteren Fällen von eidetischer Anlage finden wir, und zwar in großer Verbreitung, subjektive optische Anschauungsbilder, worunter wir eigentümliche Zwischengebilde zwischen Vorstellung und Empfindung verstehen, deren Natur sich folgendermaßen erläutern läßt. Für die Mehrheit der Erwachsenen sind Vorstellung und Empfindung durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt. Ich kann mir jetzt meinen so viele Meilen entfernten Schreibtisch oder auch einen Centauren vorstellen, aber diese Dinge nicht im buchstäblichen Sinn sehen. Den Saal dagegen, in dem ich jetzt spreche, und die Menschen darin sehe

ich; diese Inhalte sind mir nicht nur als Vorstellungen, sondern als Empfindungen gegeben. Es ist schon lange bekannt, daß für manche Menschen diese Kluft nicht besteht. Wir wissen es z. B. von Johannes Müller, dem Begründer der neueren Physiologie, daß sich bei ihm die Vorstellungen gelegentlich in wirkliche Empfindungen umsetzten, also wie empfindungsmäßig gegebene Bilder erlebt wurden, vergleichbar etwa den Bildern, die man mit einem Projektionsapparat entwerfen kann [1]). Beachten Sie, bitte, schon jetzt, daß hier ein besonders enger Zusammenhang zwischen Innen- und Außenwelt besteht, eine enge Kohärenz beider. Die Vorstellung, die für gewöhnlich als etwas rein Inneres erlebt wird, kann hier auch wie etwas Äußeres erlebt werden, wie ein Bild, wie ein Empfindungskomplex; gleich der Empfindung erscheint sie dann in den äußeren Raum eingetragen. Johannes Müller hat sich eingehend mit Goethe hierüber unterhalten; das Gespräch der beiden Männer ist uns überliefert, und wir wissen daraus, daß auch Goethe diese Fähigkeit besaß. Diese Eigentümlichkeit, die bisher als Seltenheit galt und unter Erwachsenen auch eine Seltenheit ist, findet sich bei Kindern in weitester Verbreitung; nahezu allgemein dort, wo infolge eines modernen, jugendgemäßen Unterrichts der Kindesgeist nicht zu früh in den Typus des Erwachsenen überführt wird. Das haben ausgedehnte und eingehende Untersuchungen gezeigt, die an den allerverschiedensten Orten Deutschlands angestellt worden sind. Aber auch wo diese Jugendeigentümlichkeit zurückgedrängt ist oder sich überhaupt in schwächerer Ausprägung findet, lassen sich mit genaueren experimentellen Methoden feinere Reste davon bei den meisten Kindern nachweisen.

Die Anschauungsbilder sind aber nur das hervorstechendste, keineswegs das einzige Kennzeichen dieser eidetischen Entwicklungsphase. Diese ist vielmehr wesensmäßig verknüpft mit einer ganz eigentümlichen und erst von der neueren Forschung aufgedeckten Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Gefühlswelt, der durchweg die starke Betonung des Sinnesseelenlebens eigentümlich ist. Auch das Denken dieser Altersstufe ist ein eigenartiges; in dieser knappen Darstellung, die auf die empirischen und experimentellen Untersuchungsergebnisse nicht näher eingehen kann, läßt es sich am besten erläutern durch Goethes Selbstcharakteristik, daß sein Denken ein gegenständliches sei, daß es sich von der Anschauung nicht ablöse, sondern

[1]) Auf die verschiedenen Typen der Anschauungsbilder kann in dieser knappen Darstellung nicht eingegangen werden. Genauere Untersuchung zeigt, daß die obige kurze Formulierung gerade für den Typus von J. Müller gewisse Einschränkungen zu erfahren hätte, während sie für Goethe und wohl überhaupt für die Mehrheit der Eidetiker im Kreise der Kunst genau zutrifft.



sie in sich aufnehme und auch umgekehrt wieder die Anschauung durchdringe. Bei einem gewissen Menschentypus ist nun die eidetische Anlage eine bleibende, die Pubertät überdauernde Erscheinung. Diese bleibende eidetische Anlage besitzt nun eine ungemein enge Beziehung zum ästhetischen Bewußtsein. Optische Anschauungsbilder konnten wir an zahlreichen Kunstbeflissenen, Künstlern und ästhetisch gestimmten Menschen unmittelbar nachweisen. Auch aus vielen Selbstzeugnissen deutscher Dichter läßt sie sich mit Wahrscheinlichkeit erschließen; für die englischen Romantiker haben nun Schüler von M. Deutschbein diesen Nachweis geführt. Dieser Zusammenhang zwischen der eidetischen Anlage und der Struktur des ästhetischen Bewußtseins wird durch den pädagogischen Versuch bestätigt und erhärtet: Kinder, deren Sinnesseelenleben durch kindheitsgemäßen Unterricht vor früher Verkümmerung bewahrt worden war, lieferten in weitem Umfang und von selbst kunstmäßig zu nennende Märchenerzählungen; das Märchen ist ja nach dem Nachweis von Ch. und K. Bühler eine besonders kindheitsgemäße Kunstform. Auf das freie literarische Schaffen der Kinder hat früher schon Tolstoi und von wissenschaftlich-psychologischer Seite namentlich A. Dyroff die Aufmerksamkeit hingelenkt. Die Kinder unserer Beobachtung bedienten sich bei ihren Märchenschöpfungen nachweisbar der eidetischen Anlage, und zwar in ganz ähnlicher Weise, wie es verschiedene Dichter, z. B. Otto Ludwig, von sich selbst geschildert haben. Ein entsprechender Zusammenhang besteht zwischen der eidetischen Jugendanlage und der Fähigkeit zum Zeichnen und Malen. Am gleichen Ort und in der gleichen Altersstufe liefern die guten Zeichner einen weit höheren Prozentsatz von ausgeprägten Eidetikern, als die Jugendlichen überhaupt ergeben, wenn man sie unterschiedslos untersucht, ohne Rücksicht auf das Vorhandensein einer künstlerischen Begabung. Hier taucht nun allerdings sofort eine neue Frage auf, die Klärung verlangt. Da die Anschauungsbilder gewöhnlich mit den Bildern eines Projektionsapparates verglichen werden, sollte man denken, es müßte jedem Eidetiker leicht sein, sie nachzuzeichnen, indem er einfach ihren Konturen nachfährt. Die meisten Kinder zeichnen aber sehr unzureichend und wenig erscheinungsgetreu. Das muß befremdlich erscheinen, wenn die eidetische Anlage in der Jugend so sehr verbreitet ist. Die Aufklärung des scheinbaren Widerspruchs liegt einmal darin, daß die Anschauungsbilder nicht etwa unter allen Umständen nachgezeichnet werden können, sondern nur unter gewissen, in unseren Untersuchungen näher aufgezeigten Bedingungen. Der Hauptgrund aber ist folgender: Die gewöhnlichen Zeichnungen der Kinder, die uns so unzureichend erscheinen, sind überhaupt gar nicht bildliche Darstellungen, sondern nachkonstruierende, den

Gegenstand zusammenbauende Erzählungen. Es ist wie bei einem Kochrezept, das uns lehrt, bestimmte Zutaten zu nehmen und in einen Topf zusammenzuschütten. Das Kind will etwa einen Menschen zusammenbauen und erinnert sich, daß man dazu zwei Beine, zwei Augen und noch einiges andere nehmen und dies zusammenfügen muß. Diesen Kindern ist der Sinn des Bildes und der bildlichen Darstellung überhaupt noch nicht aufgegangen. Alle diese Hemmnisse können beseitigt werden durch Berücksichtigung und Weckung der eidetischen Jugendanlage. Geschieht dies, dann tritt die Kunsteignung der Kinder, die für gewöhnlich latent ist, in weitestem Umfang und deutlich zutage. Auf der Berücksichtigung der eidetischen Jugendanlage beruhen die überraschenden Erfolge des Kunstlehrers Heckmann vom Landerziehungsheim Ettersburg, die durch eine den Vortrag erläuternde Ausstellung veranschaulicht werden und wohl besser als Worte sprechen. Die Ausstellung ist durchaus nicht etwa nur eine Sammlung von Spitzenleistungen, sondern stellt im wesentlichen die Gesamt- und Durchschnittsleistung dar. Solche Erfolge können allerdings nur erzielt werden, wenn die Anregungsmittel der eidetischen Jugendanlage hinreichend variiert werden, da der eine Jugendliche auf dieses, der andere auf jenes Anregungsmittel besser, fast jeder aber auf irgend eines anspricht und dann zu mehr oder weniger selbständigem Schaffen befähigt wird. Das Wichtigste ist, daß die Kinder hierdurch überhaupt innerlich freier und lebendiger werden[1], wenn der Bann der Schulpassivität an einem Punkte gebrochen und die Selbsttätigkeit auf einem der kindlichen Innenwelt ganz angemessenen Gebiete geweckt ist. Die eidetische Anlage ist somit eine Eigenschaft, die dem Geiste des Kindes und dem des Künstlers auf weiten Strecken gemeinsam ist. Der tiefere Grund dieser Gemeinsamkeit liegt nun allerdings nicht im rein Sinnlichen, sondern in intentionalen Faktoren, die zugleich tief im Gefühlsleben verankert sind: in einer engen Kohärenz, in einem engen Zusammenhang von Innen- und Umwelt beim Kind und Künstler, der zum Teil in einem liebevollen Gerichtetsein des Bewußtseins auf die Erscheinungswelt seine Quelle hat. Diese Kohärenz von Innen- und Umwelt läßt sich hier schon im Bereich des ganz elementar Psychischen nachweisen, bei eidetischen Jugendlichen ebensowohl wie bei bleibend eidetischen Künstlern. Die erwähnten Anschauungsbilder sind nur die deutlichste,

[1]) Über selbständige Märchenproduktion bei Volksschülern wird aus meinem Arbeitskreise R. Nolte berichten. — In anderer Weise und für andere Stufen hat mein ehemaliger Mitarbeiter Dr. A. Kobusch am Gymnasium Paulinum in Münster den Versuch gemacht, durch Berücksichtigung der eigentümlichen Jugendanlagen die innere Lebendigkeit zu wecken.



keineswegs die einzige Äußerungsform dieser Kohärenz von Innen- und Umwelt. Aber weil sie die deutlichste Äußerungsform sind, darum läßt sich das Kohärenzverhältnis an ihnen am besten erläutern. Im Anschauungsbild werden Vorstellungen, die für gewöhnlich etwas rein Inneres sind, nach außen projiziert und wie äußere Empfindungen erlebt. Ihre Farbe kann sich unter Umständen der der Wahrnehmungsgegenstände zumischen, auf die sie projiziert werden; ihre Form kann sich ändern, wenn wir die äußeren Projektionsfelder, auf die sie verlegt werden, krümmen, verbiegen oder sonstwie abwandeln. Die Vorstellungen sind im allgemeinen diesen Einflüssen der Umwelt entrückt und von den Umweltinhalten getrennt; hier aber, wo sie nach außen projiziert und sichtbar werden, verfließen sie mit den Umweltinhalten und bilden mit ihnen einen viel höheren Grad von Einheit. Im Elementarseelischen kann somit die Kohärenz von Innen- und Umwelt mit aller Exaktheit auf dem Wege des Experiments festgelegt werden. Ganz dieselbe Struktur, ganz die gleiche Kohärenz von Ich und Umwelt ergibt sich aber auf der seelischen Oberschicht, in dem Welterleben und in der Weltanschauung der jugendlichen und bleibenden Eidetiker. Diese Untersuchungen der seelischen Oberschicht werden strukturpsychologisch geführt, auf verwandte Art wie bei Spranger, zugleich streng empirisch und immer in organischer Anlehnung an das Experiment. Durch das Experiment bringen wir zunächst den Untersuchten nach einzelnen Seiten hin die Besonderheit ihres Welterlebens zum Bewußtsein und veranlassen sie so zu weiterer Aussprache. Das kombinierte experimentell-strukturpsychologische Verfahren besteht eben in dieser organischen Verbindung von experimentellem und strukturpsychologischem Vorgehen und in dem Nachweis, daß beide zu einhelligen Ergebnissen führen, daß seelische Unterschicht und Oberschicht von übereinstimmenden Strukturen beherrscht sind. Bei den Individuen, deren seelische Unterschicht, experimentell nachweisbar, das Kohärenzverhältnis zeigt, finden wir — von erklärbaren Ausnahmen abgesehen — auch ein Welterleben, das dieses Kohärenzverhältnis von Innen- und Außenwelt erkennen läßt; also die Neigung, Inneres und Äußeres, Geistiges und Natürliches in engsten Einklang zu bringen. Grundüberzeugungen von Schellings oder Schleiermachers Philosophie kann man aus derartigen Individuen geradezu herausholen, ohne daß sie einschlägige Schriften gelesen hätten, nur weil Grundgedanken der Weltanschauungen vom romantischen Typus mit dem kohärenten Welterleben gegeben und wesensnotwendig damit verknüpft sind. Die eidetische Anlage bleibt jenseits der Pubertät nur bei

wenigen Menschen bestehen, besonders oft bei Künstlern und künstlerisch Veranlagten. Aber die Kohärenz, das Verwachsensein von Innen- und Umwelt bleibt auch noch im Jünglingsalter erhalten, nur erfährt sie jetzt eine andere Ausprägung. Wie ehedem die lebhaften Vorstellungen nach außen strahlten und wie etwas Äußeres erlebt wurden, so jetzt die lebhaften Gefühle. Es ist die Blütezeit der Gefühlsprojektion, Zufühlung, Einfühlung und ähnlicher Erlebnisklassen. Schon in der elementarseelischen Schicht zeigen sich hier nicht minder überraschende Erscheinungen wie in der eidetischen Jugendphase, nur liegen sie hier durchweg im Bereich der Einfühlung. Der starke Einfluß der Einfühlung auf die Größen- und Gestaltwahrnehmung, den Lipps immer behauptete, ohne recht Glauben zu finden, im Jünglingsalter läßt er sich in weitem Umfang nachweisen, oft in einem Grad, der weit hinausgeht über das, was Lipps auf Grund seines eigenen Erlebens je behauptet hat. Hier läßt sich mit experimenteller Exaktheit zeigen, daß durch Einfühlung die Größe und Gestalt der Wahrnehmungsgegenstände oft enorme Änderungen erfahren kann, dadurch, daß die lebhafte Vorstellung von Kräften erweckt wird, vor allem indem man ziehende und andere Kräfte auf den Körper der Versuchsperson selbst einwirken läßt, während sie das Sehobjekt betrachtet. Der gesteigerten Einfühlung in den seelischen Elementarschichten geht eine solche in den seelischen Oberschichten parallel. Auch diese gesteigerte Einfühlung kann bei Erwachsenen von einem bestimmten, besonderen Jugendtypus bestehen bleiben und dann wieder in verschiedenen näheren Ausprägungen, als Einfühlung, Zufühlung und dergl. Wir haben so die Möglichkeit, diese Bewußtseinsstrukturen an der Hand von Fällen zu zergliedern, die sie gleichsam in der Form der Überhellung darbieten. Unter Künstlern und Kunstbeflissenen fand ich bisher ganz gewöhnlich irgend eine Form des beharrenden Jugendtypus. In der Malklasse von Prof. Delavilla in Frankfurt a. M. zeigten beinahe eindeutig die mehr naturalistisch und impressionistisch Veranlagten die Merkmale der eidetischen Phase, die Expressionisten mehr die Merkmale der Gefühlsprojektion und Zufühlung.

Wir ziehen also für unsere psychologisch-ästhetischen Analysen diese Jugendtypen heran, vor allem aber Künstler, kunstgestimmte Menschen und überhaupt Erwachsene, die, wie Künstler fast stets, sich etwas vom Jugendtypus ins spätere Leben hinüberretteten. Es wird, wie ich hoffe, verständlich geworden sein, daß man auch auf diesem Wege, der andere natürlich nicht ausschließt, in die Struktur des ästhetischen Bewußtseins einzudringen vermag. Nehmen wir z. B. die Anschauungsbilder, die in der eidetischen Jugendphase und bei künstlerischen Menschen von bleibendem Jugendtypus von so wesentlicher

Bedeutung für das Erleben sind. Diese Gebilde werden in den meisten Fällen von der Wirklichkeit wohl unterschieden, sind aber auch nicht bloße Vorstellungen, sondern haben Bildcharakter, Scheinwirklichkeit, gerade wie das Kunstwerk; in beiden Fällen wird die Frage nach Wirklichkeit oder Unwirklichkeit im Grunde nicht gestellt, sondern bleibt in der Schwebe. Wie das Kunstwerk, so zeigen auch die Anschauungsbilder schon in weitem Umfang die Tendenz zur Idealisierung des Wirklichen. Eben jenen Scheincharakter, jene gleichsam halbe Realität des Kunstwerkes rückten E. v. Hartmann, Lipps und Volkelt in den Mittelpunkt ihrer ästhetischen Analysen. Es gehört eben zu den Grundabsichten der Kunst, jene Scheinwirklichkeit festzuhalten, die die Kindheit des einzelnen und der Menschheit mit Glanz erfüllte und uns dann entglitten ist. In der Tat liefern ja diese scheinhaften Anschauungsbilder den wichtigsten Anstoß für die überraschenden Kunstleistungen der Kinder und so oft auch für die der erwachsenen Künstler. Aber das eidetische Erleben selbst entspringt, wie wir sehen, noch tieferen Quellen. Es ist nur eine Sonderform jener Kohärenz von Innen- und Umwelt, die das Welterleben der Jugendlichen und bleibend Jugendlichen beherrscht. Die Kunst ist der Versuch, dieses große, leuchtende Urerlebnis unserer Kindheit und Jugend zu bannen und festzuhalten, seine allgemeine Form mit immer reicheren und reiferen Inhalten zu erfüllen. Denn auch als ein Grundmerkmal der Kunst ist dieses Ineinander von Äußerem und Innerem, Sinnlichem und Geistigem stets betont worden. Sehr nachdrücklich hob es Dessoir hervor, jüngst vor allem Utitz in seiner Lehre von der Kunst als Gestaltung für das Gefühl. Unsere ausgeprägten Typen geben uns auch die Möglichkeit an die Hand, die Art des Kohärenzerlebens näher zu analysieren; denn auch hier wieder bestehen verschiedene Typen, die an jenen Individuen in starker Überhellung hervortreten.

Der Nachweis einer ursprünglichen Kohärenz von Ich und Außenwelt löst auch viele Schwierigkeiten der Einfühlungslehre auf, von denen sie selbst in ihren reifsten Ausprägungen nicht frei ist. Hierzu rechne ich vor allem das, was Volkelt kürzlich dargeboten hat, als Revision seiner eigenen Einfühlungslehre im »System« und als Auseinandersetzung mit den Lehren anderer. Selbst hier zeigt sich die Schwierigkeit, den Einfühlungstatsachen von den bisherigen psychologischen Lehren aus gerecht zu werden. Die Schwierigkeit liegt darin, daß uns der Einfühlungsinhalt mit dem Charakter des Wahrgenommenen, auf der anderen Seite aber als etwas Gefühlsartiges gegeben ist. Wahrnehmungen sind nach der hergebrachten Anschauung rein transsubjektive, Gefühle rein subjektive Erlebnisse. Es scheint, daß beides nicht zusammenbestehen, daß der Einfühlungs-

inhalt nicht zugleich subjektiv und transsubjektiv erlebt werden kann; demgemäß läuft auch Volkelts nicht ganz einfache Lösung darauf hinaus, dieses Zusammenbestehen von Subjektivem und Transsubjektivem in der Einfühlung auszuschließen. Indes in der Kohärenz des ursprünglichen Bewußtseins hängen eben Innenwelt und Umwelt tatsächlich zusammen. Künstler und kunstgestimmte Menschen haben sich dieses kohärente Welterleben oft in ähnlich ausgeprägter Form bewahrt wie die Jugendlichen. Analysiert man nun die Einfühlung in solchen ausgeprägten Fällen, so findet man, daß ihre Inhalte zugleich gegenständlich und unter stärkster Ichbeteiligung erlebt werden, daß sie also weder rein subjektiv noch rein transsubjektiv gegeben sind[1]).

Die ferneren Wege, die die experimentell-strukturpsychologische Typenforschung eröffnet, können nur noch kurz angedeutet werden. Die Kohärenz von Innen- und Umwelt ist noch nicht das Tiefste, wozu unsere Analyse vordringt. Sie ist auch ihrerseits nur Sonderausprägung

---

[1]) Das kombinierte experimentell-strukturpsychologische Verfahren steht naturgemäß in enger Beziehung auch zur Methode der »Phänomenologen«, möchte sich aber ein weiteres Feld von Erkenntnisquellen sichern. Erstens gibt es Erlebnisse, die sich unter alltäglichen Umständen nicht einstellen, wohl aber unter künstlichen Bedingungen hervorgerufen werden können. Vor allem jedoch ist jeder Erlebnisinhalt, welchen man auch als Beispiel nehmen mag, bei den einzelnen Menschen von sehr verschiedener Deutlichkeit. Bin ich selbst ein sehr ausgeprägter Menschentypus, dann werde ich wohl einige wenige Inhalte in recht deutlicher Ausprägung erleben und zu deren Analyse dann vielleicht sehr geeignet sein. Gehe ich aber zu anderen Inhalten über, dann wird es immer Menschen geben, die diese Inhalte so viel deutlicher erleben als ich, daß ich mich darin zu ihnen ähnlich verhalte wie ein Farbenschwacher oder gar Farbenblinder zum Farbentüchtigen. Ich werde mich also beim Studium der weitaus meisten Erlebnisinhalte am besten anderer Menschen bedienen, die gerade diese Inhalte in der Form der Überhellung zeigen, — ganz ebenso wie die ziemlich zahlreichen farbenblinden oder farbenschwachen Sinnesphysiologen und -psychologen, die am Ausbau der Farbenlehre mitgearbeitet haben, auf die Heranziehung Farbentüchtiger angewiesen waren. — Wenn von anderer Seite das Aristokratische und Nichtleichtzugängliche des phänomenologischen Forschungsbereiches hervorgehoben wurde, so wäre darauf hinzuweisen, daß in dieser Hinsicht der Charakter einer Arbeitsrichtung immer davon abhängen wird, ob die in ihr Tätigen zu den Aristoi oder zum Demos gehören. Immer und überall werden Mechanismen ausgebildet werden, die automatisch oder schon unter Leitung einfachster und gleichförmiger Bewußtseinseingriffe weiterarbeiten können, seien es nun Farbenkreisel, Reaktionsinstrumente — oder Begriffsapparate. Gewiß wird in allen empirischen Wissenschaften, wie es H. Ebbinghaus auszudrücken pflegte, sehr viel »Biederkeitsarbeit« getan, aber es gibt auch nach der Äußerung des Phänomenologen Scheler viel »Bilderbogenphänomenologie«, die sich nur in Unterscheidungen gefällt, ohne die Frage nach deren Bedeutsamkeit aufzuwerfen. Dazu kommt, daß eine bescheidene Tatsachenfeststellung oft genug den Wert tiefer und geistreicher Gedankenketten aufgewogen und den Weg zu ungeahnten Entdeckungen eröffnet hat. (Nachträglicher Zusatz.)

einer noch allgemeineren, noch grundlegenderen Struktur, die wiederum dem jugendlichen und dem ästhetischen Bewußtsein gemeinsam ist. Die Kohärenz von Innen- und Außenwelt ist ja nur dadurch möglich, daß seelische Funktionen, die gewöhnlich von einander getrennt sind, hier ineinander sind und einander durchdringen. Wahrnehmung und Vorstellung durchdringen einander in noch ungeschiedener Einheit, ebenso Gefühl und Wahrnehmung. Die wechselseitige Durchdringung der einzelnen Funktionen ist, wie sich gezeigt hat, das Merkmal einer bestimmten körperlich-geistigen Organisation, des B-Typus oder psychovegetativen Typus. Jeder, der einmal wirklich jung gewesen ist, hat wenigstens in dieser Lebenszeit etwas von diesem Typus gehabt, und manche behalten ihn lebenslang, namentlich auch Künstler und kunstgestimmte Menschen. Charakteristisch für ihn ist nach der seelischen Seite die enge wechselseitige Durchdringung der psychischen Funktionen untereinander und die besonders weitgehende Abhängigkeit selbst des körperlichen Geschehens vom seelischen. Das Welterleben des psychovegetativen Typus läßt sich in Kürze so charakterisieren: Je ausgeprägter der Typus ist, um so näher steht er derjenigen Form des Welterlebens, die in der Bergsonschen Philosophie zum Ausdruck kommt[1]). Das läßt sich für den seelischen Unterbau experimentell, für den Oberbau strukturpsychologisch nachweisen; aber es fehlt hier die Zeit, darauf näher einzugehen. Es ist kein Zufall, daß die Philosophie Bergsons historisch aus der an der Kunst orientierten Lehre Ravaissons abfolgt und diese wieder aus der kunstgestimmten Philosophie Schellings. Es gibt wohl kein ästhetisches Bewußtsein ohne Einschlag des psychovegetativen Typus. So erklärt sich insbesondere auch die Harmonisierungstendenz und der Zug zur organischen Einheit in der Kunst. An jedem Erleben ist der Psychovegetative mit allen Seiten seines Wesens beteiligt. Darum sucht die Kunst, die diesen Jugendtypus zu retten und zu erhalten sich bemüht, jedes Erlebnisstück zu einer geschlossenen, organischen Einheit zu gestalten, nach dem Vorbild der geschlossenen, organisch-einheitlichen Persönlichkeit.

Es gibt Sonderfälle von Funktionsdurchdringung, die wegen besonderer Merkmale vom allgemeinen psychovegetativen Typus abgespalten werden müssen. Für die psychologische Ästhetik ist hier namentlich der Synästhetikertypus von Bedeutung. Er ist wieder bei Kindern von unverkümmerter Jugendart außerordentlich häufig und, wo er bei Erwachsenen auftritt, anscheinend ein bleibender Jugendtypus. Mitempfindung, z. B. ein Farbenerlebnis bei Gegebensein eines Tones, kommt

[1]) Als Beispiel von Durchdringung der Funktionen sei hier Bergsons Begriff der »durée« genannt, der Gedanke oder vielmehr das Erlebnis einer zeitlichen Dauer, in der Vergangenheit und Gegenwart nicht auseinanderliegen, sondern einander durchdringen.

nach unseren Befunden auf dreifache Art vor: 1. in Gestalt einer »Gefühlssynästhesie«, der Ton erweckt »ein Gefühl wie Blau«, »ein Gefühl wie Grün«, 2. die Farbe taucht als deutliche Vorstellung, als »Vorstellungssynästhesie« auf, 3. sie ist eine echte Empfindung, was schon daraus hervorgeht, daß sich sogar die Sehschärfe auf den Ton hin ändern kann. Die Gefühlssynästhesie ist aber anscheinend auch die Wurzel der beiden anderen Synästhesieformen, da z. B. der Vorstellung oder Empfindung »Blau« oft das »Gefühl wie Blau« vorausgeht. Bei allen drei Gattungen kommen aber auch komplexe Synästhesien oder Schemen vor; es wird etwa einem Begriff ein Gestalten- und Farbenkomplex oder ein Bild zugeordnet, wieder als ein bloßes Gefühl »wie wenn« der Begriff so und so gestaltet wäre oder als Vorstellungs- oder als Empfindungssynästhesie. Die komplexe Gefühlssynästhesie spielt z. B. im Denken der Anthroposophen eine entscheidende Rolle; den gefühlsmäßig, oder wie es dort heißt, »rein geistig« geschauten Bildern wird hier metaphysische Bedeutung und Gültigkeit zugeschrieben. Diese Erlebnisform, die sich in größter Überhellung beim Synästhetikertypus zeigt, ist offenbar die Wurzel der Symbolik. Daraus, daß bei den ausgeprägten Synästhesien wirkliche Empfindungsänderungen, sogar Steigerungen der Sehschärfe, auftreten, dürfte folgen, daß es sich hier nicht nur um Assoziationen, sondern um Tieferliegendes handelt. Die hier so deutlichen Verknüpfungen durch Vermittlung des Gefühls stehen in naher Beziehung zu G. E. Müllers Feststellungen über affektive Umbildung und Symbolisierung, zu dem Gebiet, das Heinrich Maier als »emotionales Denken« abgegrenzt hat, zu den Fragestellungen Pleßners bezüglich der »Einheit der Sinne«; vor allem aber liegt hier die Verbindungsbrücke und teilweise auch die Erklärung für die überraschenden Enthüllungen, die uns die Mitteilungen von Prinzhorn und von R. A. Pfeifer über die Kunst schizophrener Geisteskranker gebracht haben. Denn in besonders ausgeprägten Fällen dieses Synästhetikertypus kann der Denkverlauf geradezu ein schizoformes, dem Normalen völlig unverständliches Gepräge annehmen. Das geschieht dadurch, daß die Zusammenhänge und die Beziehungen der Bilder und Symbole hier ausschließlich die Verknüpfung der Vorstellungen und Gedanken bestimmen, sei es nun, daß jene Symbole buchstäblich oder nur »rein geistig« und gefühlsmäßig geschaut werden. — Wir können das rein Tatsächliche hier nicht näher schildern, sondern wollen es zum Schlusse noch einmal von einer gleichsam höheren Warte aus betrachten. Diese Blickeinstellung wird aber unsern Gegenstand nicht lebensfremder, sondern im Gegenteil lebensnäher erscheinen lassen.

Man begegnet heute allenthalben dem Versuch, die hellen und heiteren Regionen des ästhetischen Bewußtseins wieder mit der Lebenswirklichkeit in Verbindung zu bringen, auf der tiefe Abenddämmerung, ja nächtliches Dunkel liegt. Wie tief begründet dieser Versuch ist, das läßt sich den entwickelten Zusammenhängen unmittelbar entnehmen. Die Struktur des ästhetischen Bewußtseins ist die Bewahrung und Fortsetzung der jugendlichen Geistesart, die einst die formende Kraft unseres inneren Lebens bildete, unsere Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt aufgebaut und damit den Grundriß zu »unserer Welt« überhaupt erst gelegt hat[1]. Unter dem Druck der Zivilisation des Maschinenzeitalters sind diese ewigen und allgemeinen Kraftquellen des Lebens für einen Augenblick zurückgedrängt; nur unter dem schützenden Tempelbau der Kunst konnten sie ungehindert weiterströmen. Die Welt der Kunst in lebenzeugende Verbindung mit der Wirklichkeit zu bringen, ein »irdisches Ewig« wieder aufzurichten, darin sehen manche die hohepriesterliche Sendung eines nur mit scheuer Ehrfurcht genannten Künders und Meisters. Wie es hiermit auch stand, heute ist es die Mission eines allgemeinen Priestertums, das alle Kreise des Lebens durchdringt. Wir spüren selbst bei den Jüngsten schon die Wiederanbahnung des zerschnittenen Kohärenzverhältnisses von Ich und Umwelt. Wir spüren sie, wo junge Wanderscharen den entseelten Großstadtvierteln entfliehen, zu einer Umgebung hin, mit der man fühlen kann; wo sie an abendlichen Feuern das Bundeserlebnis innerlicher Gemeinschaft feiern, oder wo neue Pfadsucher unter ihnen wieder eine Durchseelung unserer Kultur und Arbeit, ja des ganzen von unserem Innersten vielfach abgetrennten Lebens anstreben. Aber auch wir älteren und ernsteren Diener der Wissenschaft arbeiten an den gleichen Zielen. Wir sind heute allenthalben bemüht, die Mosaikstücke der Erkenntnis, an deren Sammlung der Positivismus schon Genüge fand, wieder zusammenzufügen zu einem harmonischen Bau, ähnlich den Gebilden des schaffenden organischen Lebens. Auch wir möchten deren geschlossene Harmonie wiedergewinnen, die die natürliche Mitgabe des psychovegetativen Typus ist, und die in Ebbezeiten innerer Kultur nur in der Kunst eine Zufluchtsstätte findet.

Hiermit sind zugleich die Gründe angedeutet, die den tiefsten Gegensatz in der heutigen Ästhetik als einen nur vorläufigen und durchaus überbrückbaren erscheinen lassen; ich meine den Gegensatz zwischen der psychologischen Ästhetik und der klassischen idealistischen Überlieferung. Im Grunde rührt dieser Gegensatz daher, daß die Psychologie das ästhetische Bewußt-

[1] Vgl. unsere Monographie »Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt«. Leipzig, Joh. Ambr. Barth, 1923.

sein so oft auf nur subjektive, ihrer Bedeutung nach recht fragwürdige Bedürfnisse der Menschennatur zurückführte. Das Ergebnis, welches sich bei der Betätigung des ästhetischen Bewußtseins einstellt, wäre dann nur ein trügerischer Schein, ein düsterer Nebelschwaden, der die Umrisse der Dinge verdeckt und von dem klaren Licht realwissenschaftlicher Erkenntnis immer zunehmend verscheucht werden müßte. Es wäre im günstigsten Falle ein Adiaphoron, eine Belanglosigkeit für unsere ernsteren Aufgaben und unsere tiefere Bestimmung. Der metaphysisch-idealistischen Ästhetik dagegen erschien die Betätigung des ästhetischen Bewußtseins als die Offenbarung von Kräften, die das Geschehen in Wirklichkeit bestimmen, die im Grunde der Wirklichkeit weben, und mit denen wir darum in Verbindung bleiben müssen. Die streng empirisch-psychologische Forschung führt, wenn ich recht sehe, bei ihrem weiteren Vordringen durchaus wieder in die Nähe dieser Ansicht. Wir haben, soweit es in der hier gebotenen Kürze möglich war, den Nachweis versucht, daß das ästhetische Bewußtsein eben jene Bewußtseinsstrukturen wachhält und fortsetzt, die in der Jugend des einzelnen Menschen und der Menschheit erst den Grund gelegt haben zu unserer Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt und allem, was sich darauf aufbaut, damit aber überhaupt zu dem, was wir Menschen als »unsere Welt« bezeichnen müssen. Kultur und Pädagogik machten schon, erst instinktiv und nun auch bewußt, die praktische Anwendung dieser Einsicht. Wir konnten darauf hinweisen, daß die matter brennende Flamme des Lebens sich wieder anfachen und höher führen läßt, wenn jene ursprünglichen Kräfte sich wieder stärker regen. Wir können zeigen, daß sich durch Anknüpfung an diese Kräfte die innere Lebendigkeit des noch unverbildeten Kindesgeistes in einem manchmal kaum geahnten Ausmaß entfalten läßt. Die kleine Ausstellung wird dies, besser als Worte es können, durch die Anschauung erläutern. Die Erkenntnis von der Wirksamkeit dieser Kräfte eröffnet Horizonte, die schon jenseits des Gebietes der psychologischen Ästhetik liegen und von hier zu den tiefsten Weltanschauungsfragen ganz unmerklich hinübergeleiten. Die Erkenntnis von dem ursprünglichen Angelegtsein und der lebenzeugenden Macht dieser Kräfte widerstreitet einer Ansicht nicht, wie sie Kant in der letzten, zukunftsreichsten, ahnungsschwersten seiner drei großen Kritiken niedergelegt hat, in der er das Schaffen der Natur in Vergleich setzt mit dem Gestalten des Künstlers[1]).

[1]) Selbst diese kurze Andeutung macht die Verwahrung nötig: Hier ist nicht von Schwarmgeisterei die Rede, sondern von Fragestellungen, die nur mit den strengsten Mitteln der exakten Wissenschaft bearbeitet werden können. Es liegen schon

Moritz Geiger:
Phänomenologische Ästhetik.

Die Kongreßleitung hat es nicht allzugut mit mir gemeint, als sie mit dem Wunsche an mich herantrat, ich möge einen Vortrag über »Phänomenologische Ästhetik« übernehmen. Phänomenologische Ästhetik — das ist Ästhetik, die nach einer bestimmten Methode betrieben wird — eben nach der phänomenologischen; und so wird es meine Aufgabe sein, über Eigenart und Bedeutung dieser Methode zu reden, ohne zeigen zu können, wie diese Methode zu konkreten Ergebnissen führt, ohne durch ihre Anwendung erweisen zu können, daß sie kein bloß theoretisches Gespinst ist.

Freilich, so ganz unbekannt ist die phänomenologische Methode heute nicht mehr. Sie hat bei der Durchführung mehr als einer ästhetischen Untersuchung die Feuerprobe bestanden, und auch unter den Kongreßankündigungen finden sich Hinweise auf ihre Verwendung. Ja, so wenig ist sie heute mehr unbekannt, daß derjenige, der zu ihr gelangen will, sich durch einen Berg von Mißverständnissen hindurcharbeiten muß. Bald hält man die phänomenologische Methode für eine Methode, die nichts zu tun hat, als Begriffe zu spalten, die Bedeutung von Worten festzulegen, weshalb sie sich nur im Logischen bewege und niemals an die Dinge selbst herankomme — Einwände, wie sie ihr z. B. Wundt gemacht hat. Dann wieder glaubt man im Gegenteil, sie solle genialischer Intuition zum Hintergrund dienen, die sich die Begründung ihrer Behauptungen ersparen will — wie ihr zuweilen von neukantischer Seite vorgeworfen wurde. Positivistische Gedankengänge berufen sich ebenso auf sie wie verstiegene Metaphysik. Bei solchem Chaos entgegengesetzter Anschauungen mag es vielleicht doch gar nicht so unratsam sein, den Reigen ideen- und ergebnisreicher Vorträge durch einen zu unterbrechen, der nichts sein will als ein trockener methodischer Versuch, nichts als eine Auseinandersetzung über die phänomenologische Methode in der Ästhetik.

---

viele Versuche und Ansätze vor, das gesamte Weltgeschehen von dem besonderen Durchblick durch die Wirklichkeit her, von der eigentümlichen perspektivischen Ansicht aus zu erklären, die der Ausgang von der physikalischen Natur gewährt. Aber auch wenn der Zwang der Tatsachen den umgekehrten Versuch nahelegen wird, auch einmal von der perspektivischen Ansicht und den Kategorien der lebendigen Natur auszugehen, die im Seelischen ihre deutlichste Ausprägung zu erfahren scheinen, wird dies nur unter Anwendung der exaktesten Forschungsmittel geschehen können, ganz ebenso wie bei jenen großen Mathematikern der Vergangenheit, deren vergessene, ihrer Zeit vielleicht um Jahrhunderte vorauseilende Versuche man damit fortsetzen wird. (Einige weitere, ebenfalls ganz vorläufige Hinweise in der II. Beilage meines Referates in dem Bericht über den VII. Kongreß f. experim. Psychologie in Marburg 1921. Jena 1922.)

Die Diskussion über Prinzipienfragen der Ästhetik wäre um vieles leichter, wenn man sich stets vor Augen halten wollte, daß der Name »Ästhetik« nicht ein einheitliches Wissenschaftsgebiet umschließt, sondern, daß »Ästhetik« ein Sammelname ist für eine Reihe unter sich völlig heterogener Wissenschaften, die man dennoch alle wegen ihrer Beziehung auf den ästhetischen Gegenstand als Ästhetik zu bezeichnen pflegt. Da jedoch jede dieser Wissenschaften, die sich Ästhetik nennen, eine andersgeartete Beziehung zur phänomenologischen Methode hat, so ist es notwendig, sich zuerst über diese verschiedenen Disziplinen der Ästhetik kurz zu orientieren, um würdigen zu können, wie die phänomenologische Methode in jeder von ihnen wirksam wird.

Dreierlei Arten heterogener Disziplinen werden unter dem gemeinsamen Namen »Ästhetik« begriffen: 1. Ästhetik als autonome Einzelwissenschaft, 2. Ästhetik als philosophische Disziplin und 3. Ästhetik als Anwendungsgebiet anderer Wissenschaften.

Von diesen drei Ausgestaltungen ästhetischer Wissenschaft hat lange Zeit die Ästhetik als philosophische Disziplin die beiden andern überschattet und in die Ecke gedrängt. Noch für Schelling und Hegel, für Schopenhauer und Ed. von Hartmann war der philosophische Charakter der Ästhetik kein Problem. Erst als die Philosophie, nach dem Zusammenbruch des Hegelschen Systems, ihre Grenzpfähle zurückstecken mußte, hat sie, seit Fechner, ihre Führerrolle im Gebiet der Ästhetik an die Psychologie abgeben müssen. Aber auch damit war die Ästhetik noch nicht zur autonomen Einzelwissenschaft geworden. Sie jedoch gerade ist es, die das Hauptanwendungsgebiet der phänomenologischen Methode bildet. Deshalb werde zunächst von der Ästhetik als autonomer Einzelwissenschaft gesprochen.

Jede Einzelwissenschaft — und demgemäß auch die Ästhetik als Einzelwissenschaft — wird in ihrer Einheit bestimmt durch ein Moment, das ihr Gebiet abgrenzt gegenüber den Gebieten anderer Wissenschaften. So ist für die Naturwissenschaften das Moment der Zugehörigkeit zur äußeren Natur einheitgebend, für die Geschichtswissenschaften das historische Geschehen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, was für die Ästhetik als autonome Einzelwissenschaft dasjenige Moment ist, das ihr Gebiet gegenüber anderen Gebieten umreißt: Es ist das Moment des ästhetischen Wertes (wobei hier und im folgenden unter »ästhetischem« Wert stillschweigend auch der »künstlerische« miteinbegriffen sein soll). Alles, was den Stempel des ästhetischen Wertes tragen kann — alles, was als schön oder häßlich, originell oder trivial, sublim oder gemein, geschmackvoll oder kitschig, großzügig oder kleinlich bewertet werden kann — all das — Gedichte und Musikstücke, Gemälde und Ornamente, Menschen

und Landschaften, Bauwerke, Gartenanlagen, Tänze — gehört in das Gebiet der Ästhetik als Einzelwissenschaft.

Ästhetischer Wert und Unwert irgend einer Modifikation aber kommt den Gegenständen nicht zu, insoweit sie reale Gegenstände sind, sondern nur insoweit sie als Phänomene gegeben sind. Er haftet an den anschaulichen Tönen einer Symphonie — den Tönen als Phänomenen — nicht daran, daß sie auf Luftschwingungen beruhen. Nicht als realer Block aus Stein ist die Statue ästhetisch von Bedeutung, sondern als das, was sie dem Beschauer gegeben ist, als die Darstellung eines Menschen. Und ästhetisch ist es völlig gleichgültig, daß die Darstellerin des Gretchen alt und häßlich ist und nur Toilettenkünsten, Schminke und Rampenlicht den Schein frischer Jugend verdankt — auf das Aussehen, nicht auf die Realität kommt es an.

Da so der ästhetische Wert oder Unwert nicht in der realen Beschaffenheit eines Gegenstandes, sondern in der phänomenalen Beschaffenheit beruht, so ist damit die vornehmste Aufgabe der ästhetischen Einzelwissenschaft vorgezeichnet. Sie muß die ästhetischen Gegenstände zunächst nach ihrer phänomenalen Beschaffenheit untersuchen. Es mag trivial klingen, daß die Ästhetik in dieser Weise die Gegenstände als Phänomene zu analysieren habe. Aber die Betrachtung der Geschichte der Ästhetik — auch wenn man nur die Geschichte der Ästhetik als Einzelwissenschaft heranzieht — zeigt, daß ein solches Ausgehen von den Phänomenen keineswegs selbstverständlich ist. Weite Richtungen in der Ästhetik stellen in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen den Gedanken, daß das Ästhetische Schein, daß es Illusion sei. Aber im Augenblick, wo man den Gedanken des Scheins in die Ästhetik einführt, zergliedert man nicht einfach die ästhetischen Phänomene, sondern trägt Realitätsgesichtspunkte hinein. Nach der phänomenalen Seite hin ist der ästhetische Gegenstand nicht Schein. Beim Schein — etwa, wenn man den Mond für tellergroß hält — schreibt man dem Phänomen eine Realität zu, die es nicht besitzt. Beim Ästhetischen hingegen wird die Landschaft auf einem Gemälde nicht als Realität aufgefaßt, nicht als ein Wirkliches, das sich nachher als unwirklich herausstellt, sondern als eine dargestellte Landschaft, als eine Landschaft, die als dargestellt gegeben ist. Sowie man den Illusionsgedanken, den Gedanken des Gegensatzes von gegebener Wirklichkeit und tatsächlicher Unwirklichkeit in die Ästhetik einführt, verläßt man das Gebiet des Phänomenalen.

Oder ein anderes Beispiel: Ein großer Teil der psychologischen Ästhetik faßt das Kunstwerk als einen Komplex von Vorstellungen, das Gemälde etwa als eine Zusammenfügung von Farbenempfindungen, Formeindrücken, Assoziationen und Verschmelzungen von Eindrücken.

Mit solcher Auffassung hat man die Einstellung auf die Phänomene aufgegeben. Gegeben sind keine Empfindungen, keine Assoziationen und keine Verschmelzungen — gegeben sind vielmehr Objekte: Dargestellte Landschaften, Melodien, Menschen usw. Und wenn man nach der Begründung des Wertes der Darstellung einer Landschaft etwa fragt, so kann man sie in der Stimmung der Landschaft finden, in der Farbengebung, der Massenverteilung — in lauter Momenten also, die in den Phänomenen unmittelbar aufweisbar sind. Rein durch Rückgang auf die das Kunstwerk als Phänomen aufbauenden Momente sind also die Fragen der Ästhetik als Einzelwissenschaft lösbar.

Damit aber ist auch — und das sei das dritte Beispiel einer antiphänomenologischen Einstellung — für die Ästhetik als Einzelwissenschaft jene Methode abgewiesen, die alle ästhetischen Fragen vom Erleben her, durch Analyse des Erlebens zu entscheiden sucht: Man wolle etwa wissen, worin das Wesen des Tragischen bestehe. Ist es wirklich auf diese Frage eine Antwort, wenn ich mit Aristoteles (der in diesem Punkt völlig psychologisch denkt) angebe, das Tragische bewirke Furcht und Mitleid und durch sie eine Reinigung der Leidenschaften? Ist nicht eine solche Antwort derjenigen verwandt, die auf die Frage: Was ist das Wesen des Blitzes? antworten wollte: das Wesen des Blitzes bestehe darin, daß er Schrecken und Angst erzeuge, wenn er direkt neben jemandem in den Boden fährt. In beiden Fällen wird statt der Angabe, was eine Sache sei, zur Antwort gegeben, wie sie psychologisch wirkt. Was das Tragische, etwa bei Shakespeare, konstituiert, sind bestimmte Aufbaumomente des dramatischen Geschehens, also etwas im Objekt, nicht die psychologische Wirkung. Diese Wirkung liegt außerhalb des Problembereichs der Ästhetik als Einzelwissenschaft. Es wäre natürlich töricht, die Augen gegenüber diesen Problemen der psychischen Wirkung ästhetischer Gegenstände, gegenüber den Problemen des Erlebens zu verschließen, all jene Verfeinerungen der Analyse des ästhetischen Erlebens, wie sie die letzten Jahrzehnte seit und durch Nietzsche gebracht haben, beiseite schieben zu wollen. Hier liegen wesentliche ästhetische Probleme — nur in die Ästhetik als Einzelwissenschaft gehören sie nicht. Sie und viele andere Probleme, wie die der Entstehung des Kunstwerks im Bewußtsein des Künstlers und des Aufnehmenden, der individuelle Unterschied in der Aufnahme des Kunstwerks, gehören vielmehr in die Ästhetik als Anwendungsgebiet der Psychologie. Und hier treten in der Tat neben der phänomenologischen Methode all jene empirischen und experimentellen Methoden in ihr Recht, wie sie die psychologische Forschung der letzten Generation ausgebildet hat.

Innerhalb der Ästhetik als Einzelwissenschaft hingegen, wo es sich

um die Struktur der ästhetischen und künstlerischen Gegenstände und ihre Wertbestimmtheit handelt, kann nur die Analyse der Objekte selbst zum Ziele führen. Die phänomenologische Ästhetik steht hier ganz auf dem Boden jenes Objektivismus, den Dessoir vor einem Jahrzehnt programmatisch für die Ästhetik hervorgehoben, und dem Utitz eine eingehende Untersuchung gewidmet hat.

In diesem Ausgehen vom Objekt, begegnet sich die Ästhetik mit den Kunstwissenschaften. Ihnen hat es stets ferngelegen, das Erleben in den Vordergrund zu stellen oder das Objekt in Vorstellungen aufzulösen. Sie haben von jeher in der Zergliederung des phänomenalen Objekts ihre wesentlichste Aufgabe gesehen. Der Kunsthistoriker analysiert den Faltenwurf des Gewandes, den Ausdruck, das Antlitz einer Madonna, der Musikhistoriker den Aufbau eines symphonischen Werkes usf.

Allein nur der Ausgangspunkt vom Phänomen ist dem Historiker der Kunst und dem Ästhetiker gemeinsam. Nicht das einzelne Kunstwerk, nicht das Botticellische Gemälde, die Bürgersche Ballade, die Brucknersche Symphonie ist für den Ästhetiker von Interesse, sondern das Wesen der Ballade überhaupt, der Symphonie überhaupt, das Wesen der verschiedenen Arten der Zeichnung, das Wesen des Tanzes usw. Für allgemeine Strukturen interessiert er sich, nicht für einzelne Gegenstände. Und daneben für die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der ästhetischen Werte, für die prinzipielle Art, wie sie in ästhetischen Gegenständen ihr Fundament finden.

Wie aber kann die Ästhetik aus der Zergliederung der Gegenstände heraus zu solchen allgemeinen Strukturen und Gesetzmäßigkeiten vordringen? Jene Methode, die von oben her, aus einem einzigen obersten Prinzip, zu Ergebnissen zu gelangen suchte, etwa aus dem Prinzip: Kunst ist Nachahmung, oder: ästhetisch wertvoll ist Einheit in der Mannigfaltigkeit — diese Methode ist heute längst aufgegeben und braucht nicht mehr diskutiert zu werden. So liegt es nahe, den umgekehrten Weg zu versuchen, statt von oben, von unten her an das Problem heranzukommen, induktiv vorzugehen. Man sucht etwa, um das allgemeine Wesen des Tragischen festzustellen, das Tragische bei Sophokles, bei Racine, bei Shakespeare, bei Schiller usw. auf, und dasjenige, was sich überall und bei allen findet, das eben ist das Wesen des Tragischen.

Allein dieser induktive Weg — so oft man ihn auch propagiert hat, ist ein Fehlschlag: Denn um das Tragische auch nur bei einem einzigen Dichter aufzeigen zu können, muß man schon implizite mit dem Wesen des Tragischen vertraut sein. Weshalb suchte man es sonst im Hamlet und Macbeth und nicht im Sommernachtstraum?

Daß im einen Drama die Menschen am Leben bleiben und im anderen sterben, kann doch nicht hinlänglicher Grund dafür sein; man wird doch nicht etwa wegen ihres gewaltsamen Todes Polonius oder gar Rosenkranz und Güldenstern neben Hamlet als tragische Figuren gelten lassen. Also muß es möglich sein, schon im einzelnen Kunstwerk, nicht erst in der Abfolge der Dramen das Wesen des Tragischen zu finden. Es muß neben der Einzelanalyse des tragischen Kunstwerks, wie sie der Literarhistoriker vornimmt, auch noch die Möglichkeit bestehen, am Einzelkunstwerk das Allgemeine, das allgemeine Wesen des Tragischen zu entdecken. Das ist in der Tat der Fall. Es werde eine andere Wissenschaft zum Vergleich herangezogen: Der Mathematiker zeichnet zwei sich schneidende gerade Linien; dann mag er sich für diesen einzelnen Fall von Geradenpaaren interessieren, er mag etwa feststellen, in welchem Winkel sich diese beiden geraden Linien schneiden, — gerade so wie der Literarhistoriker das einzelne Kunstwerk in seiner individuellen Beschaffenheit analysiert. Er kann aber auch an diesem einzelnen Beispiel sich den allgemeinen Satz klar machen, daß zwei gerade Linien sich stets nur in einem Punkte schneiden können, er kann an diesem einzelnen Beispiel das Wesen der Beziehung von Punkt und Gerade im euklidischen Raum erschauen. In ähnlicher Weise läßt sich auch an jedem einzelnen tragischen Kunstwerk das allgemeine Wesen des Tragischen erschauen: Das einzelne Kunstwerk wird gleichsam transparent. Man sieht durch es hindurch — es wird zum bloßen Symbol des Wesens des Tragischen, das man darin erfaßt.

Das ist eine weitere Eigenart der phänomenologischen Methode: Daß sie weder aus einem obersten Prinzip heraus ihre Gesetzmäßigkeiten gewinnt, noch auch durch die induktive Häufung einzelner Beispiele, sondern dadurch, daß sie am einzelnen Beispiel das allgemeine Wesen, die allgemeine Gesetzmäßigkeit erschaut.

Ein erstes Merkmal phänomenologischer Methode war, daß sie bei den Phänomenen stehen bleibt, daß es ihr um die Untersuchung der Phänomene zu tun ist. Ein zweites Merkmal bestand darin, daß sie diese Phänomene nicht in ihrer zufälligen und individuellen Bedingtheit, sondern in ihren Wesensmomenten zu erfassen strebt. Das dritte: daß dieses Wesen weder durch Deduktion noch durch Induktion, sondern durch Intuition erfaßt werden soll.

Allein — so hat man oft eingewendet — macht man es sich denn doch gar zu leicht, wenn man die Forderung der intuitiven Wesenserfassung aufstellt? Solche Intuition scheint die bequemste Sache von der Welt zu sein. Kein langes Studium, keine großen Kenntnisse scheinen dazu erforderlich. Man sieht sich ein Kunstwerk an und er-

schaut darin das Wesen des Tragischen — man nimmt sich eine Zeichnung vor und erschaut daran das Wesen der Zeichnung. An Stelle der Forschung Intuition, an Stelle der Kenntnisse Intuition, an Stelle der Beweise Intuition.

Solche Vorwürfe gehen nach zwei Richtungen an den Schwierigkeiten der Intuition vorbei: Man muß das Objekt in die richtige Verfassung gebracht haben, damit man an ihm ein allgemeines Wesen intuieren kann, und muß zuvor noch das untersuchende Subjekt in die richtige Verfassung gebracht haben, damit es überhaupt die richtige Intuition ausüben kann.

Wenn man das Objekt — ein Kunstwerk — als Ganzes anschaut, so wird man nie imstande sein, darin irgend ein Wesen zu erfassen. Man muß es analysieren, damit solche Wesenserfassung gelingt. Das ist ein weiteres Moment der phänomenologischen Methode, daß sie nicht schlechthin Erschauung komplexer Gegenstände, sondern daß sie zugleich Analyse bedeutet. So einfach, wie in jenem primitiven mathematischen Beispiel, bei dem man nur die Figur anzuschauen brauchte, damit der allgemeine Satz, daß zwei gerade Linien sich nur in einem Punkt schneiden, heraussprang, so einfach ist die Erfassung des Wesens ästhetischer Phänomene nicht. Man wird z. B. nur in langsamer mühseliger Arbeit herausanalysieren können, welches denn nun im Kunstwerk die Momente sind, die das Tragische aufbauen. Man wird das dramatische Geschehen gedanklich variieren müssen, um die Wesensmomente des Tragischen aufzufinden. Und man wird das Tragische in anderen Zeiten und bei anderen Völkern und in anderen Künsten, im historischen Geschehen und vielleicht auch in der Natur heranziehen müssen, um die Wesensmomente des Tragischen rein erfassen zu können. Sonst mag es geschehen, daß man etwa die besondere Ausprägung der Schillerschen Tragik für das Wesen des Tragischen überhaupt ansieht. Wer wirklich nur das einzelne Kunstwerk oder die Werke des einzelnen Künstlers analysiert und andere Künstler und andere Zeiten vernachlässigt, gerät in die Gefahr, Zufälliges und Zeitbedingtes für ein Wesenhaftes und Allgemeingültiges zu halten.

Und noch einer weiteren Gefahr droht man durch die Nichtbeachtung der Entwicklung zu erliegen: Der Gefahr, die aus der Vieldeutigkeit und dem Wandel des sprachlichen Ausdrucks kommt. Vielleicht haben andere Zeiten Anderes als tragisch bezeichnet, als wir heute tun. Hier muß festgestellt werden, ob sich hinter dem einheitlichen Namen des Tragischen nicht ganz Verschiedenartiges verbirgt, ob in der Antike und heute das Tragische wirklich dasselbe bedeutet, oder ob es sich um verschiedene Phänomene handelt, für die natürlich

dann auch die Wesensanalyse verschieden ausfallen müßte. Das alles erfordert mehr als ein bloßes den Kopf-in-die-Hand-Stützen und Anschauen — es erfordert umfassende Kenntnisse und umfangreiche Vorarbeiten.

Allein diese Bedeutung der Hereinnahme historischer Fakten in die phänomenologische Methode ist rein negativer Natur, — es sollen durch die Breite der historischen Basis Fehler im Erfassen des Wesens des Tragischen vermieden werden. Prinzipiell jedoch ist die Erschauung des Wesens des Tragischen am einzelnen Kunstwerk vollkommen sicher und eindeutig zu vollziehen, ohne Rücksichtnahme auf die historische Entwicklung.

Hat jedoch das Historische wirklich einzig diese methodisch-negative Bedeutung innerhalb der phänomenologischen Methode? Richtet sich die phänomenologische Methode wirklich nur auf das immer gleichbleibende außerzeitliche Wesen?

Mit dieser Frage sind wir auf ein vielumstrittenes Problem gestoßen: auf die Frage nach dem Verhältnis von phänomenologischer Methode und Geschichte. Von den bisher gewonnenen Gesichtspunkten aus kann das Verhältnis von Geschichte des Tragischen und dem Wesen des Tragischen nur im folgenden bestehen: Wie sich das immer gleiche Wesen des Dreiecks in einzelnen Dreiecken von ganz verschiedenen Seitenlängen konkretisiert, so konkretisiert sich das immer gleiche Wesen des Tragischen (oder die immer gleichen Wesen der verschiedenen Modifikationen des Tragischen) in den verschiedensten Formen bei Sophokles, bei Shakespeare, bei Racine, bei Schiller usw. Es ist die platonische Idee, die dieser Konzeption des Wesens Pate gestanden hat, und bei Plato wie bei der Phänomenologie war das Vorbild der Mathematik mit ihren ahistorischen Begriffen ausschlaggebend für die Formung des Wesensbegriffs.

Aber von dieser Auffassung des Wesens her gelangt man nicht zu einem Verständnis einer wirklichen historischen Entwicklung. Die Entwicklung des Tragischen bei Shakespeare, etwa von den Äußerlichkeiten der frühen Tragödien über Romeo und Julia zu König Lear, ist mehr als ein bloßer Sprung von einer Auffassung des Tragischen zur anderen, und mehr als bloße wechselnde Konkretisierung des immer gleichen Wesens des Tragischen, obwohl beides gewiß eine Rolle spielt. Allein wirkliche Entwicklung ist etwas anderes — etwas, dem man nicht mit einem statischen Wesensbegriff nahe kommen kann, der in der Mathematik seinen Ursprung hat, sondern nur mit einem dynamischen. Ein biologisches Beispiel möge das verdeutlichen: Das Wickelkind, der Jüngling, der reife Mann, der Greis lassen sich alle gewiß als Ausgestaltungen des stets gleichen Wesens des Menschen

auffassen, da sie ja alle Menschen sind; aber ist damit wirklich das Entscheidende gesagt? Muß hier nicht ein Wesensbegriff verwandt werden, der das Wesen des Menschen selbst als ein sich Entfaltendes, als ein sich Entwickelndes faßt? Entsprechend kann man der Entwicklung des Tragischen nicht gerecht werden, wenn man nur das immergleiche Wesen des Tragischen herausschält — das Tragische selbst muß als der Veränderung, der inneren Umgestaltung, der Entwicklung fähig angesehen werden. Erst wenn man das Wesen des Tragischen in dieser Weise flüssig gemacht hat, kann man die Entwicklung des Tragischen verstehen — erst dann wird der Wesensbegriff zum Hilfsmittel der historischen Betrachtung. Die platonische Idee, die starr platonische Auffassung des Wesens ist grundlegend für die ästhetische Prinzipienwissenschaft. Sollen jedoch die Ergebnisse der Ästhetik fruchtbar gemacht werden für die Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung, so bedarf es einer Erweichung der platonischen Idee durch einen Zusatz Hegelschen Geistes.

Aber all diese Scheidungen, Analysen und Erschauungen wird nur ein Subjekt vornehmen können, das genügend geschult ist. Es mag sein, daß diese Intuitionen, die nötig sind, um das Wesen zu erforschen, gar nicht mehr allzuschwer sind, wenn das Subjekt überhaupt erst einmal imstande ist, sie vorzunehmen. Aber hierzu ist ein langer Weg der Schulung in Wesensanalysen nötig — eine Erziehung, die anders ist als bei anderen Methoden, aber nicht weniger schwierig. Es gilt, wirklich die Momente, auf die es ankommt, heraussehen zu lernen, sich nicht durch Nebengesichtspunkte und durch Vorurteile ableiten zu lassen, sich wirklich an die Phänomene und nur an die Phänomene zu halten. Solche Schulung jedoch ist nicht zu gewinnen durch das Anhören ästhetischer oder psychologischer Vorlesungen, nicht durch Aneignung fremder Meinungen oder historischer Kenntnisse, sondern einzig durch Selbsttätigkeit, durch selbsttätige Analysen. Und insofern ist der Vorwurf, daß die phänomenologische Methode es sich allzu leicht mache, sicherlich nicht berechtigt.

Freilich hängt mit dieser Notwendigkeit von Schulung und Begabung, um die Ergebnisse der phänomenologischen Methode einsehen zu können, ein Übelstand der Methode zusammen, der sich nicht beseitigen läßt: Es gibt keine objektiven Kriterien für die Richtigkeit der gefundenen Ergebnisse. Das besagt nicht, daß die Ergebnisse der Methode bloß subjektiver Natur seien — nur soviel, daß man keine objektiven Mittel hat, um sie dem Widerstrebenden aufzuzwingen. Wem der Blick verschleiert ist, wer nicht die nötige Schulung und Begabung besitzt, der wird nicht imstande sein, die Richtigkeit der gewonnenen Ergebnisse einzusehen. Man wird ihm nicht beweisen

können, daß die Analysen richtig sind. Man wird einzig versuchen können, ihm die Augen zu öffnen; man wird ihn allmählich zu den Ergebnissen hinführen, ihn die richtige subjektive Einstellung gewinnen lassen, aber man kann die Ergebnisse nicht wie Pflanzen oder Steine oder wie physikalische Experimente jedermann vordemonstrieren.

Wir sind durch den sozusagen demokratischen Charakter der Naturwissenschaft verwöhnt — wir glauben, sie müsse jedem zugänglich sein, der nur das nötige Sitzfleisch aufbringt und jene logische Begabung besitzt, die wir wenigstens prinzipiell als allgemeingültig voraussetzen. Solche Zugänglichkeit trifft schon für die Historie im echten Sinn nicht zu: Die geistige Aufnahme des Materials ist jedem erreichbar, aber einen komplizierteren menschlichen Typus wie den eines Wallenstein, eines Richelieu, eines Friedrich des Großen zu verstehen, ist den wenigsten gegeben. Wer nur in den gewöhnlichen oberflächlichen psychologischen Kategorien zu denken gewohnt ist, wird ihnen nicht nahe kommen — selbst dort, wo ein großer Historiker vorgedacht hat. In noch höherem Maße fast als die verstehenden Geisteswissenschaften sind die Wissenschaften, die sich auf die phänomenologische Methode stützen, aristokratischer Natur. Selbst die Wesensmomente, die andere bereits erschaut haben, wird derjenige nicht erschauen können, dem die Begabung hierzu fehlt.

Dieser aristokratische Charakter der phänomenologischen Methode bedeutet eine Schwierigkeit für ihre Benutzung, aber keinen Einwand gegen ihre Richtigkeit. Ist sie die richtige, die dem Tatbestand angemessene Methode, so muß man alle Übelstände, die sich aus ihr ergeben, mit in den Kauf nehmen — man kann jedoch keinesfalls eine unangemessene Methode befolgen, nur weil ihre Ergebnisse, wenn sie richtig wären, leichter demjenigen beweisbar wären, der sie nicht zugeben will.

Daß in der Tat die phänomenologische Methode zum Ziele führt, das geht daraus hervor, daß letztlich alle Ergebnisse, die im Laufe der Geschichte an bleibenden kunstwissenschaftlichen und ästhetischen Einsichten gewonnen wurden, auf dem Wege phänomenologischer Versenkung in das Wesen der Tatsachen gefunden wurden, mögen auch die Entdecker dieser Einsichten sich dessen nicht bewußt gewesen sein und ganz andere, meist zeitbedingte Begründungen für ihre Ergebnisse herangeholt haben. Was an Lessings Trennung von Dichtkunst und bildender Kunst haltbar ist, das hat er durch die unbewußte Anwendung der phänomenologischen Methode gefunden. Dort, wo er sie, Analogien zwischen den beiden Kunstarten zuliebe, verläßt, dort beginnen seine Irrtümer, so wenn er etwa die Farben als Zeichen für die Gegenstände ansieht. So sind Schillers Untersuchungen über

Anmut und Würde, über das Erhabene, über das Naive und Sentimentalische glänzende Beispiele phänomenologischer Analysen, soweit nicht Kantische Konstruktionen ihm das Konzept verderben. So sind, um nur noch ein Beispiel anzuführen, die besten Ergebnisse von Fiedlers und Hildebrands Kunsttheorien trotz ihrer scheinbar ganz andersartigen Begründungen phänomenologische Einsichten. All solche Erkenntnisse sind weder durch Methode von oben gewonnen noch durch Methode von unten, sondern durch Wesensintuition.

Gerade jedoch, daß solche Einsichten phänomenologisch gewonnen werden konnten, mitten in Zeiten, die prinzipiell anderen Methoden zugetan waren, zeigt, daß die phänomenologische Methode doch nicht so völlig abseits von den anderen Methoden ihren Weg sucht. Sie steht vielmehr in Wahrheit mitten inne zwischen der Ästhetik von unten und der Ästhetik von oben. Mit der Ästhetik von unten verbindet sie das Wertlegen auf die eingehendste Beobachtung, der Wille zur unkonstruktiven Beschreibung des Tatsächlichen. Aber dies Tatsächliche ist ihr nicht der Inhalt der zufälligen Einzelbeobachtung, sondern das Wesen, das im Einzelnen sich findet und realisiert. Und damit nähert sich die phänomenologische Ästhetik auch wiederum der Ästhetik von oben. Denn, wie hat die Ästhetik von oben ihre obersten Prinzipien gewonnen — etwa das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit? Nur scheinbar aus metaphysischen Überlegungen. In Wahrheit, indem sie an einer Reihe von Beispielen einsah, daß ästhetische Geltung auf einem solchen Prinzip beruhe. Ihr Fehler lag nur darin, daß sie das am einzelnen Beispiel Erschaute sofort verallgemeinerte, die Orientierung an der Einsicht in das Wesen der Tatsachen wieder aufgab und das einmal gewonnene Prinzip an den Anfang der Ästhetik stellte. So machte die Methode von oben, wenn sie das Prinzip »Kunst ist Abbildung» zum Grundprinzip wählte, eine Einsicht, die wenigstens eine Seite von Malerei und Plastik erfaßte, nicht nur zum alleinigen Prinzip von Malerei und Plastik, sondern übertrug es unbesehen auf alle Künste, auf Dichtkunst so gut wie auf Architektur und Ornamentik und Musik und führte es damit *ad absurdum*. Der Systemtrieb, der Wunsch, möglichst rasch zu einem geschlossenen System der Ästhetik zu kommen, hat ihr die Augen verschlossen gegenüber der Mannigfaltigkeit der Wertmomente und ästhetischen Gestaltungen.

Auch die phänomenologische Ästhetik möchte keineswegs auf das System verzichten, aber es kann ihr nicht am Anfang stehen. Zuerst muß sie das Einzelne untersuchen. In jeder Kunst und in jedem Naturgebiet müssen die Wertmomente und ihre wesentlichen Gestaltungen gesondert aufgesucht werden — dann wird sich sicherlich zeigen, daß sie nicht ein regelloses Durcheinander bilden, sondern daß eine kleine

Zahl von ästhetischen Prinzipien sich immer wiederholt, die je nach Art und Struktur des Kunst- oder Naturgebildes in völlig verschiedener Weise Gestalt gewinnen.

Das ist das Letzte, was die Ästhetik, als autonome Einzelwissenschaft, erreichen kann: Daß sie das ganze ästhetische Gebiet mit Hilfe einer kleinen Zahl von Wertprinzipien überspannt. Weiter kann die Ästhetik als Einzelwissenschaft nicht gehen — die Frage nach Bedeutung und Herkunft dieser Prinzipien überläßt sie der Ästhetik als philosophischer Disziplin.

Diese Ästhetik als philosophische Disziplin verhält sich zur Ästhetik als Einzelwissenschaft etwa wie die Naturphilosophie zur Naturwissenschaft. Die Naturwissenschaft setzt die Existenz der äußeren Natur voraus und erforscht deren Gesetze. So setzt die Ästhetik als Einzelwissenschaft die Tatsache des ästhetischen Wertes voraus und sucht deren Prinzipien zu erforschen. Die Naturphilosophie ihrerseits untersucht die Existenz dieser äußeren Natur, sie faßt sie realistisch oder idealistisch auf, als Erscheinung eines Dings an sich oder als Konstruktion aus den Wahrnehmungen, und die Gesetze dieser Natur sieht sie als Zusammenfassungen von Tatsachen an oder als Ausgestaltungen äußerer Gesetzmäßigkeiten — lauter Auffassungen, die für die Naturwissenschaft gänzlich irrelevant sind. Ähnlich stellt sich die philosophische Ästhetik zu den Grundlagen der einzelwissenschaftlichen Ästhetik, zum ästhetischen Wert und den ästhetischen Wertprinzipien. Sie macht sich Gedanken über den ästhetischen Wert — sie setzt ihn nicht voraus. Sie sieht ihn mit Plato an als eine Abspiegelung eines Überirdischen im Irdischen, mit Schelling als eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen, oder sie vergleicht mit Kant den ästhetischen Wert mit anderen Wertkategorien, dem Guten und Angenehmen, und stellt seinen philosophischen Ort fest.

Ich glaube nicht, daß zur Beantwortung dieser philosophisch-ästhetischen Aufgaben die phänomenologische Methode das letzte Wort zu sprechen hat, aber für bestimmte unumgängliche Vorfragen ist sie die notwendige Hilfe. Es sind ganz bestimmte philosophisch-ästhetische Problemgruppen, für die die phänomenologische Methode von Bedeutung ist: Die ästhetische Welt — ästhetische Gegenstände und ästhetische Werte — sind als Phänomene gegeben und werden in der einzelwissenschaftlichen Ästhetik nur als solche betrachtet. Aber man kann darauf reflektieren, daß sie als Phänomene eben Phänomene für ein Ich sind; daß es ein Ich ist, das auf der Leinwand die Landschaft sich gegenüberstellt, daß es ein Ich ist, das das Tragische aus sich heraussetzt, dem dramatischen Geschehen einlegt. Und da nun kann man auf die Akte reflektieren, in denen solcher Aufbau der Phänomen-

welt durch das Ich geschieht. Ziehen wir etwa das Verhältnis von Wort und Bedeutung als Beispiel heran. Blicken wir auf das Phänomen hin, so müssen wir sagen: Das Wort hat seine Bedeutung. Aber es läßt sich auch auf das Phänomen in seiner Abhängigkeit vom Ich reflektieren, darauf, daß ein Ich es ist, das dem Wort seine Bedeutung verleiht, erst dies Ineinander schafft, das man das Verhältnis von Wort und Bedeutung nennt. Man kann sich nun auch für die Akte interessieren, in denen durch das Ich dies Verhältnis geschaffen wird, — im angeführten Beispiel also für die bedeutungverleihenden Akte — und sie nun weiter analysieren; und auch bei solcher Untersuchung derjenigen Akte und Funktionen, in denen das Ich die ästhetische Welt aufbaut, handelt es sich nicht um zufällige individuelle Tatsachen, in unserem Beispiel nicht darum, daß zufällig der Mensch dieses Wort mit dieser Bedeutung verbindet. Sondern die wesensmäßig notwendigen Akte stehen in Frage, durch die das Wort überhaupt zu Bedeutungen gelangt. Derartige Konstitutionsprobleme sind es, die durch phänomenologische Wesensuntersuchungen entschieden werden können, und die in das Gebiet der Ästhetik als philosophischer Disziplin gehören.

Allein das erste und wesentliche Problemgebiet der phänomenologischen Methode innerhalb der Ästhetik liegt in der Behandlung der Ästhetik als Einzelwissenschaft. Ja, in dieser einzelwissenschaftlichen Ästhetik liegt vielleicht das vornehmste Anwendungsgebiet der phänomenologischen Methode überhaupt. Sowie Realitätsfragen ins Spiel kommen, wie etwa in den Naturwissenschaften, oder Fragen schlußmäßig beweisbarer Abhängigkeiten, wie in der Mathematik, treten andere Methoden in den Vordergrund. Die ästhetische Wissenschaft ist eine von den wenigen Disziplinen, die nicht die reale Wirklichkeit ihrer Gegenstände erforschen will, sondern für die die phänomenale Beschaffenheit entscheidend ist. Wenn irgendwo, so wird gerade hier die phänomenologische Methode zu zeigen haben, was sie zu leisten vermag.

Nicht, was diese Methode in der Ästhetik geleistet hat, sondern wie ihre Intentionen sind, und was sie glaubt leisten zu können — das in Kürze zur Diskussion zu stellen, war die Absicht dieses Vortrags. Ich bin mir, indem ich immer nur von Methode und niemals von Ergebnissen sprach, vorgekommen wie der Ausrufer vor den Jahrmarktbuden, der den Vorübergehenden anpreist, was sie alles in seiner Bude zu sehen bekommen würden, wenn sie sich nur entschließen könnten einzutreten. Man kann glauben, daß man das wirklich alles zu sehen bekommt, wenn man eintritt, man kann achselzuckend vorbeigehen — nur dem, der eintritt, kann sich zeigen, ob

der Ausrufer zu viel des Merkwürdigen versprochen hat. So auch liegt die letzte Bewährung all dessen, was ich als wesentlich für die phänomenologische Methode aufgewiesen habe, nicht in methodischen Versprechungen, sondern in ihrer Durchführung an den einzelnen Problemen, die hier vorzunehmen nicht meine Aufgabe sein kann.

Friedrich Kreis:

Über die Möglichkeit einer Ästhetik vom Standpunkt der Wertphilosophie.

I.

Beim Eintritt in die ästhetische Untersuchung bleibt zunächst der Charakter des ästhetischen Gegenstandes ganz unbestimmt. Denn die Frage nach den konstitutiven Momenten des Ästhetischen ist viel zu kompliziert, als daß wir damit unsere Überlegungen beginnen könnten. Wir müssen vielmehr unseren Ausgang nehmen von den einfachsten Voraussetzungen. Als eine solche betrachten wir die Feststellung, daß sich allem ästhetischen Verhalten ein Sinn erschließt, der unmittelbar verstanden wird. Wir meinen also, daß das ästhetische Erleben nicht im bloßen Wahrnehmen eines Gegenstandes beschlossen bleibt, daß vielmehr darüber hinaus mit der Wahrnehmung ein unmittelbar verständlicher Sinn gegeben ist, der erst der Wahrnehmung den eigentlich ästhetischen Charakter verleiht. So ist es in der Tat. Denn die Wahrnehmung einer Farbe z. B. als factum brutum, als bloß wirklicher Vorgang ist sinnfremd und bedeutungslos; sie kann wie alles Wirkliche zwar erklärt, aber nicht verstanden werden. Empfinden wir nun aber die Wahrnehmung einer Farbe als einen ästhetischen Eindruck, so setzt das eben voraus, daß uns die Farbe irgend etwas bedeutet, dessen Sinn wir unmittelbar, d. h. ohne begrifflich darüber reflektieren zu müssen, verstehen. Der bloß als wirklich wahrgenommenen Farbe gegenüber besitzen wir nicht jene Teilnahme, die die ästhetisch erlebte Farbe uns abnötigt, und die eben darauf beruht, daß uns mit dem Wirklichen zugleich ein Sinn gegeben ist, der an unser Verständnis appelliert. Die Erfahrung also, daß das bloße Erleben eines »Rot« oder »Blau« uns einen Eindruck vermitteln kann, durch den wir veranlaßt werden, eben dieses Erleben aus dem Strom der Wirklichkeitserfassung herauszunehmen, indem wir es mit dem Prädikat »ästhetisch« auszeichnen und damit allen übrigen Erlebnisinhalten gegenüber eigentümlich »bewerten«, beweist die Existenz eines mit der Wahrnehmung unmittelbar verknüpften verständlichen Sinn- und Bedeutungsgehaltes. Der wirkliche Vorgang der Wahrnehmung einer Farbe wird somit im ästhetischen Eindruck zum Träger oder zu der Stätte eines Sinnes, der

uns ebenso anschaulich gegeben ist wie die Wahrnehmung selbst. Daß wir nun die Existenz dieses ästhetischen Sinnes bereits an einem so primitiven und elementaren Vorgang wie dem Erlebnis eines Rot oder Blau aufzuzeigen vermögen, das schließt von vornherein das Mißverständnis aus, als seien erst die höchst komplexen Sinngebilde, die wir als den Inhalt jedes großen und bedeutenden Kunstwerkes antreffen, ästhetisch verständlich. Wenn wir davon sprechen, daß wir im ästhetischen Erleben irgend etwas unmittelbar verstehen, so denken wir bei dieser Feststellung noch gar nicht daran, daß uns in komplizierten Gebilden der Kunst eine Fülle verständlicher Zusammenhänge entgegentritt, die wir sogar auf Begriffe bringen und über die wir reden können. Was wir an Goethes Faust, an Feuerbachs Gastmahl des Plato, an einer Plastik Rodins verstehen, das ist in der Regel gar nicht unvermittelt, sondern beruht auf den mannigfachsten Voraussetzungen theoretisch-atheoretischer Art, über die in der Kürze nichts auszumachen ist. Die Frage nun, inwiefern gerade dieses zum Teil durchaus rationale Verstehen von Sinngehalt seinerseits erst das ästhetische Verständnis des betreffenden Kunstwerks bedingt, diese Frage hat im Zusammenhang einer ausgeführten Ästhetik ihren durchaus berechtigten Platz, gehört aber nicht zu den rein prinzipiellen Überlegungen, die wir hier anstellen. Was uns hier allein interessiert, ist eben die Tatsache, daß wir ästhetischen Sinn bereits in der begrifflich noch völlig unvermittelten Erfahrung anzutreffen vermögen. Es ist ohne Zweifel ein Verdienst des Intuitionismus, unser Augenmerk gerade darauf gerichtet zu haben, daß schon in jeder einfachen Wahrnehmung eine Bedeutung enthalten sein kann, die wir ohne begrifflich theoretische Vermittlung unmittelbar anschaulich verstehen. Man wird sich angesichts dieses Sachverhaltes eines mit der Wahrnehmung unmittelbar verknüpften ästhetischen Sinnes nicht wundern dürfen, daß nun sofort Schwierigkeiten beginnen, sobald man versucht, den Charakter dieses ästhetischen Sinngehaltes näher zu bestimmen. Tatsächlich leisten Aussagen wie die, »dieser Sinn sei anschaulich und unmittelbar gegeben«, nicht mehr, als daß sie ihn gegen die Sphäre des Theoretisch-Begrifflichen abgrenzen und von ihr fernhalten. Positives besagen sie noch gar nichts. Ja, es hat den Anschein, als ob der bloße Hinweis auf die Existenz eines solchen atheoretischen Sinnes überhaupt das einzig Positive sei, das wir von ihm auszumachen vermöchten. Wir können aufzuzeigen versuchen, daß es Wahrnehmungen gibt, die unsere Teilnahme in einem ganz anderen Maße erregen, als das sonst bei bloß Wirklichem der Fall zu sein pflegt. Wir dürfen hieraus folgern, daß uns eben diese Wahrnehmungen einen verständlichen Sinn erschließen, und müssen uns im übrigen damit begnügen, den Charakter dieses

Sinnes mit so negativen Formeln wie »unmittelbar«, »begrifflich unvermittelt«, »atheoretisch« zu umschreiben. Dabei müssen wir uns überdies bewußt bleiben, daß selbst der Hinweis auf die Existenz des atheoretischen Sinnes unverbindlich ist. Wer nicht im persönlichen Erleben diesen atheoretischen Sinngehalt erfahren hat, dem ist er nicht anzudemonstrieren oder theoretisch zu beweisen. Ein in der unmittelbaren Anschauung erlebter ästhetischer Sinngehalt entzieht sich also theoretischer Beweisbarkeit und bleibt anscheinend auf bloß negative Umschreibungen angewiesen. Damit aber scheint eine wissenschaftlich theoretische Bemächtigung des ästhetischen Sinnes überhaupt in Frage gestellt zu sein. Auf jeden Fall wird von einer Überwindung der soeben angedeuteten Schwierigkeiten die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Ästhetik abhängig sein.

II.

Was nun die theoretische Unbeweisbarkeit des ästhetischen Sinnes anlangt, so braucht man in ihr noch keinen Grund zu sehen, von einer wissenschaftlichen Theorie des Ästhetischen Abstand zu nehmen. Denn läßt sich zwar die Geltung eines besonderen ästhetischen Sinnphänomens nicht beweisen, so bleibt nun umgekehrt auch die Leugnung dieses Sinnes theoretisch unbegründet. Wir dürfen uns also als theoretische Menschen, denen prinzipiell alles als Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung zugänglich sein muß, durch die Leugnung des ästhetischen Sinnes von einer Theorie dieses Sinnes ebensowenig abhalten lassen, wie sich ein Physiologe oder Chemiker dadurch von einer Untersuchung der Farben abhalten läßt, daß ein Farbenblinder die Existenz von Farben bestreitet. Die Schwierigkeiten, die sich für eine Theorie des Ästhetischen ergeben, beginnen somit wirklich erst da, wo wir uns klar darüber werden, daß unsere bisherigen Bestimmungen des Ästhetischen lediglich negativer Natur waren, und daß es den Anschein hat, als sollten wir über diese negativen Formulierungen überhaupt nicht hinausgelangen können.

Der ästhetische Sinn ist uns, wie wir behauptet haben, unmittelbar anschaulich gegeben; wir verstehen ihn intuitiv, d. h. eben wieder nicht anders als unmittelbar und ohne begriffliche Vermittlung. Eine wissenschaftliche Theorie des Ästhetischen hätte also zur Aufgabe, das, was wir bereits unvermittelt verstanden haben, in das Medium begrifflich-theoretischer Vermittlung überzuleiten. Da wir nun aber den Begriff einer unmittelbaren Intuition überhaupt erst im Gegensatz zu dem der begrifflichen Reflexion zu bilden vermochten, so ist nicht einzusehen, wie man so gegensätzliche Phänomene wie das Intuitive und das begrifflich Reflektierte ohne Widerspruch auf eine Ebene bringen könnte.

Wir werden in den folgenden Ausführungen zu zeigen versuchen, daß die hieraus sich ergebenden Aporien in der Tat unüberwindlich sind, solange man von der Voraussetzung ausgeht, eine Theorie des atheoretischen Sinnes habe diesen Sinn in abbildlich-adäquater Weise wiederzugeben. Solange man, wie gesagt, auf dieser Voraussetzung beharrt, wird jede Theorie des Atheoretischen an dem Gegensatz von Intuition und Reflexion zu scheitern verurteilt sein.

Nun ist die Forderung einer völlig adäquaten und entsprechenden Wiedergabe des atheoretischen Sinnes mit einer gewissen Hartnäckigkeit immer wieder vertreten worden. Selbst dort, wo man eingesehen hat, daß das Erkennen der Wirklichkeit nicht abbildlich verfährt, bleibt man geneigt, von einer Theorie des atheoretischen Sinnes eine abbildlich-adäquate Wiedergabe zu verlangen. Man kann sich bei dieser Forderung darauf berufen, daß ein erheblicher Unterschied darin besteht, ob ich die sinnfremden chaotischen Elemente der Wirklichkeit oder bereits verstandenen Sinngehalt erkenntnismäßig bearbeite. Die Schwierigkeiten, so kann man argumentieren, die ein bloß wirkliches Material der theoretischen Erkenntnis bereiten, fallen weg, sobald es sich darum handelt, einen wenn auch nur unmittelbar intuitiv verstandenen Sinngehalt mit den Mitteln einer begrifflichen Reflexion wiederzugeben. Obschon nun der Unterschied, der zwischen einem sinnfremden und einem mit Sinn behafteten verständlichen Erkenntnismaterial besteht, hier nicht geleugnet werden soll, bleibt es unsere Überzeugung, daß der Gegensatz der beiden Welten einer unmittelbar erlebten Intuition und einer auf abstrakt begrifflicher Vermittlung beruhenden Theorie sich nicht in der Weise überbrücken läßt, daß man mit den Mitteln dieser eine völlig adäquate Wiedergabe jener erreichen könnte. Alle theoretischen Unternehmungen, die eine abbildlich-adäquate Deutung von atheoretisch erlebtem Sinngehalt anstreben, haben daher auch, wie wir sehen werden, den Gegensatz von unmittelbarer Intuition und begrifflicher Reflexion völlig aufheben oder doch erheblich relativieren müssen.

Der Intuitionismus, der mit vollem Recht auf den in unmittelbaren Anschauungen enthaltenen atheoretischen Sinngehalt hinweist, hebt sich nun als wissenschaftliche Theorie von selbst auf, wo er den Versuch macht, diesen anschaulichen Gehalt unverändert auf den Boden theoretischer Überlegungen hinüberzuretten. Er scheitert eben an der einfachen Erwägung, daß jede begrifflich-theoretische Bestimmung bereits eine Vermittlung enthält, die als solche die Unmittelbarkeit des intuitiv geschauten oder erlebten atheoretischen Sinnes aufhebt oder zerstört. Denn die abstrakten Begriffe lassen sich nun einmal nicht in dem Sinne flüssig und lebendig machen, daß sie mit der

unmittelbaren Schau des atheoretischen Sinnes zusammenfielen oder damit identisch wären. Aber der Intuitionismus bleibt nun nicht der einzige Versuch einer adäquaten theoretischen Wiedergabe atheoretischen Sinngehaltes. Sein absoluter Gegensatz, der Intellektualismus, erhebt nicht weniger Anspruch darauf, mit theoretischen Mitteln ein durchaus zutreffendes Bild des atheoretischen Sinnes zu entwerfen. Er behauptet einzig und allein aus der theoretischen Geltung der abstrakten Begriffe heraus den völlig unverfälschten Sinn des Atheoretischen ableiten zu können. Dem Hinweis darauf, daß wir ästhetischen, religiösen oder ethischen Sinn doch bereits in unmittelbaren Anschauungen anzutreffen vermögen, hält der Intellektualismus entgegen, daß wir in solchen Anschauungen eben nichts anderes als eine verworrene Erkenntnis zu erblicken hätten, deren eigentlicher Sinn sich erst der Klarheit abstrakter Begriffe enthülle. Auch von dem Intellektualismus wird somit der Gegensatz von Intuition und Reflexion letzten Endes aufgehoben, nur von der entgegengesetzten Seite aus. Während der Intuitionismus den Versuch machen muß, die abstrakten Begriffe zu erweichen, um sie für die Aufnahme einer unmittelbaren Schau fähig zu machen, vermag der Intellektualismus in eben dieser Schau nicht mehr zu erblicken als eine noch trübe und ungeklärte Vorstufe der abstrakt theoretischen Sphäre. So entgegengesetzt der Intuitionismus und der Intellektualismus also auch sind, beide begegnen sich darin, daß sie die festen Grenzen, die zwischen Intuition und Reflexion gezogen sind, auflösen und fließend machen, um auf diesem Wege das Ziel einer völlig adäquaten Erfassung des atheoretischen Sinngehaltes zu erreichen. Der einzige großartige Versuch, das Unzulängliche dieser beiden Weltanschauungen hinter sich zu lassen und trotzdem an der Sache selbst, d. h. an der konkreten Erfassung und Entfaltung des Atheoretischen auf begrifflich theoretischem Wege festzuhalten, liegt in der Hegelschen Philosophie vor. Hegel hat auf der einen Seite die intuitive Schau aus dem Bereiche jedes streng methodisch wissenschaftlichen Verfahrens ebenso verwiesen, wie er auf der andern Seite die Ableitung atheoretischen Sinngehaltes aus bloß abstrakten Begriffen perhorresziert hat. Trotzdem hat auch er den Begriff »lebendig« und damit zur Aufnahme atheoretischen Sinngehaltes fähig gegemacht. Hegel hat mit Hilfe des an der Negation orientierten dialektischen Prinzips das philosophische Denken zu einer spekulativen Entwicklung gebracht, für die die logische Entfaltung auch des außertheoretischen Sinngehaltes mit der konkreten Setzung dieses Sinnes zusammenfiel. Damit aber mußte auch für Hegel auf ganz ähnliche Weise wie für den abstrakten Intellektualismus die unmittelbare Intuition selbst zu einer ganz trüben Quelle werden, die erst zur Höhe begrifflich-dialek-

tischer Entwicklung hinaufgeläutert, ihren Sinngehalt erschließen konnte. Da wir nun aber mit dem Intuitionismus daran festhalten, daß uns in unmittelbaren Anschauungen wirklich schon unkorrigierbarer, verständlicher Sinnzusammenhang gegeben ist, scheint uns auch der Weg Hegels ungangbar zu sein, noch ganz abgesehen von der Frage, wie sich eine kritische Stellungnahme zu dem dialektischen Prinzip selbst verhalten müßte.

Scheitern somit alle Versuche, den Sinn des in unmittelbaren Anschauungen Erlebten auf theoretischem Wege abbildlich-adäquat wiederzugeben, so bleibt wohl nichts anderes übrig, als dieses Erkenntnisziel überhaupt preiszugeben. Wie das Chaos sinnfremder Impressionen nicht abbildlich getreu in unsere Erkenntnis der Wirklichkeit einzugehen vermag, ebensowenig können wir das in Intuitionen sinnhaft Geschaute und Erlebte unverändert in die theoretische Deutung hinübernehmen. Wir müssen also auch hinsichtlich der Erkenntnis von Sinnphänomenen jede Abbildtheorie endgültig verlassen und uns zu jener Auffassung bekennen, nach der alle Erkenntnis als eine theoretische Formung eines auf außertheoretische Weise überlieferten Materials zu verstehen ist. Wir kehren damit zu einem Erkenntnisbegriff zurück, wie ihn zum ersten Male in der Geschichte der Philosophie Kant für die Erkenntnis der Wirklichkeit aufgestellt hat, und behaupten, daß dieser Erkenntnisbegriff auch hinsichtlich der Deutung von Sinnphänomenen Geltung besitzt. Denn erst, wenn wir bei der Erkenntnis von Sinngebilden die theoretisch gültige Form und den atheoretisch erlebten Inhalt streng voneinander unterscheiden, gelangen wir zu einer Auffassung, die dem intuitiv erlebten Sinn sein eigenes Recht läßt und die andererseits doch eine begrifflich theoretische Deutung dieses Sinnes zuläßt. Wie also bei der Erkenntnis des Wirklichen zu dem Erlebnis sinnfremder Impressionen noch die theoretisch gültige Form der Wirklichkeit hinzukommen muß, um aus dem erlebten Chaos einen theoretischen Kosmos zu machen, so muß auch zu dem intuitiv erfaßten Sinngehalt die legitimierende theoretische Form hinzutreten, um es zu ermöglichen, das atheoretisch Verstandene nun in theoretisch verstehbarer Weise auf Begriffe zu bringen.

III.

Kant selbst hatte seinen Erkenntnisbegriff nur auf die Erklärung der Wirklichkeit in Anwendung gebracht, da ihm das atheoretisch gegebene Material mit dem bloß Sinnlichen zusammenfiel. Die Einsicht nun daß uns verstehbarer Sinngehalt ebenso unmittelbar gegeben ist wie die sinnlichen Eindrücke, diese Einsicht hat die Übertragung des Kantischen Erkenntnisbegriffes auf die theoretische Deutung von Sinnphä-

nomenen möglich und notwendig gemacht. Es ist in unseren Tagen das Verdienst von Heinrich Rickert gewesen, den kritischen Erkenntnisbegriff über den von Kant eingenommenen Standpunkt hinaus ausgedehnt und für das theoretische Verständnis von Sinnphänomenen nutzbar gemacht zu haben. So hat Rickert der für die Elemente des Wirklichen gültigen Kategorie des Seins die auf verständlichen Sinngehalt zutreffende Kategorie des Geltens gegenübergestellt und unser philosophisches Weltbild dadurch bereichert, daß er der Sphäre des Wirklichen die der Werte hinzufügte. Er hat von dem theoretischen Wert der Wahrheit ausgehend und an ihm die Art und Weise einer objektiven Geltung demonstrierend in einem universalen Wertsystem auch eine theoretisch befriedigende Deutung der atheoretischen Werte angestrebt. Der systematische Zusammenhang, in dem das geschah, ist nun von besonderer Wichtigkeit. Denn eben auf diesem systematischen Zusammenhang beruht nach der Preisgabe der Abbildtheorie das Kriterium der Richtigkeit oder Falschheit der vorgetragenen Deutungen. Wir werden nämlich nach wie vor eine Theorie des Ästhetischen für zutreffend oder für unzutreffend zu halten haben. Nur fragen wir bei der Beurteilung dieses Sachverhaltes nun nicht mehr darnach, ob diese Theorie das genaue Abbild einer unmittelbar erlebten Intuition ist, weil wir das Widersinnige einer solchen Fragestellung eingesehen haben. Wir werden vielmehr eine Theorie des Ästhetischen dann als zutreffend und richtig anzuerkennen haben, wenn wir sie in dem systematisch geordneten Zusammenhang unseres Wissens von atheoretischem Sinngehalt mit Notwendigkeit und an eindeutig bestimmter Stelle anzutreffen vermögen. So wird also gerade die Einordnung in den systematischen Zusammenhang die unvergleichliche Eigenart und Besonderheit atheoretischer Werte zur Geltung bringen. Alle positiven Bestimmungen, die wir hinsichtlich des Ästhetischen aufstellen, verdanken somit ihre Legitimierung der Notwendigkeit, mit der sie sich aus der systematischen Einheit eines universalen Wertverständnisses ergeben.

So erfahren denn die Subjekt-Objekt- wie die Form-Inhalt-Probleme ihre die Eigenart des Ästhetischen konstituierende Lösung aus rein systematischen Erwägungen heraus. So sind wir im Anschluß an Kant, dessen Philosophie überhaupt wohl zum ersten Male für die Selbständigkeit und Eigenart des Ästhetischen einen theoretischen Ausdruck fand, gewohnt, das Ästhetische als Gegenstand eines »interesselosen« Wohlgefallens zu betrachten. Was mit dieser Formel von der Interesselosigkeit des ästhetischen Wohlgefallens gemeint ist, ist wohl eindeutig. Sie besagt nicht etwa, was ganz ungereimt wäre, daß uns der ästhetische Wert uninteressiert ließe, sie will vielmehr lediglich ein Ausdruck dafür sein, daß wir uns bei der Hingabe an

einen ästhetischen Wert aus der Sphäre unserer rein persönlichen Interessen hinausgehoben fühlen und dabei ganz in die Betrachtung eines objektiven unpersönlichen Gegenstandes versunken sind. Mit der Feststellung, daß wir uns dem ästhetischen Gegenstand gegenüber rein kontemplativ verhalten, haben wir somit den ersten Schritt getan, den ästhetischen Wert den an persönlichen Beziehungen haftenden Werten gegenüber in seiner Eigenart zu verstehen. Demselben Zwecke dienen nun auch die ästhetischen Form-Inhalt-Probleme. Wenn wir nämlich beim Ästhetischen überhaupt von Form und Inhalt reden, wenn wir weiterhin die ästhetische Form näher dahin bestimmen, daß sie einen Inhalt in der Art und Weise umschließt, daß uns das ganze Gebilde von Form und Inhalt eine in sich vollendete Welt bedeutet, so haben wir diese Charakteristik des Ästhetischen wiederum nicht unserem ästhetischen Erleben abgelauscht, das überhaupt nichts von Form und Inhalt weiß, wir haben vielmehr mit Hilfe der bei der Konstitution des theoretischen Gegenstandes entscheidenden Begriffe von Form und Inhalt die Struktur des ästhetischen Wertes zu begreifen versucht. Wir haben damit den zweiten Schritt zum Verständnis ästhetischer Eigenart getan. Denn wenn uns die Eigentümlichkeit der ästhetischen Subjekt-Objekt-Beziehung das Ästhetische in seinem Gegensatz zu den personalen Wertbeziehungen aufzuzeigen vermag, so führt die Form-Inhalt-Analyse zu dem Ergebnis, die Struktur dieses kontemplativen Wertes von der der übrigen kontemplativ verstandenen Sinngebilde des theoretischen und des religiös-mystischen Wertes eindeutig zu unterscheiden. Man könnte nun der Meinung sein, daß mit diesen und ähnlichen theoretischen Umschreibungen des ästhetischen Wertes doch wieder nur der alte Intellektualismus zur Geltung gelange. Dem müssen wir aber aufs entschiedenste widersprechen. Was unsere Auffassung vom Intellektualismus durchaus unterscheidet, das ist das Bewußtsein des Abstandes der theoretischen Deutung von dem atheoretischen Erleben. Wir lassen dieses in seiner atheoretischen Unbetroffenheit völlig unangetastet und erheben nicht den Anspruch, mit unserer theoretischen Deutung dem atheoretischen Erleben verbindlich zu sein. Wir bleiben uns also auch dessen bewußt, daß wir mit der schematischen Einordnung oder Herausstellung des ästhetischen Wertes an eindeutig bestimmter Stelle unseres wertsystematischen Zusammenhangs, daß wir damit niemals die Geltung des ästhetischen Wertes theoretisch bewiesen haben oder überhaupt beweisen können. Wir sind jedoch überzeugt davon, daß, wenn man einmal den ästhetischen Wert atheoretisch erlebt hat, die theoretische Deutung eine sinnvolle und sich selbst legitimierende Angelegenheit eines systematisch orientierten Wertverständnisses ist, deren theoretische Anzweiflung ihrerseits jedes

begründbaren Sinnes entbehrt. Daß wir mit diesem systematischen Verständnis des Ästhetischen auf dem Boden einer reinen Theorie verbleiben und nicht selbst in eine atheoretische Wertung übergehen, darauf ist nun besonderes Gewicht zu legen. Denn hinter allen Versuchen, sich des atheoretischen Sinngehaltes auf völlig adäquate Weise theoretisch zu bemächtigen, stecken nämlich Tendenzen verborgen, die der Philosophie überhaupt eine über eine rein theoretische Deutung hinausgehende Rolle zuzuweisen die Absicht haben. Wer in Begriffen eine Angelegenheit des unmittelbaren Lebens konkret und unverfälscht besitzt, der wird dem atheoretischen Leben gegenüber mit dem Anspruch auftreten, daß sich dieses seinen begrifflichen Bestimmungen gemäß zu verhalten habe. Einer adäquaten Sinndeutung auf der einen Seite kann nämlich die Forderung eines adäquaten Sinnerlebens auf der anderen Seite nur entsprechen. In diesem Falle also würde eine Philosophie des Atheoretischen aus einer bloß theoretischen Sinndeutung zu einer das atheoretische Leben bestimmenden Macht werden, sie würde mit anderen Worten in eine atheoretische Verwaltungsweise selbst übergehen oder ganz mit dieser zusammenfallen. Wir brauchen nach unseren bisherigen Ausführungen nicht zu betonen, daß wir eine solche unmittelbare Stellungnahme nicht zu den Aufgaben eines philosophischen Wertverständnisses zählen. Wir sprechen diesem vielmehr ausdrücklich eine bloß theoretisch relevante Rolle zu und würden einer Auffassung gegenüber, die in dieser Beschränkung auf eine rein theoretische Haltung einen Anlaß zu Resignation erblicken wollte, daran festhalten, daß in dieser Beschränkung sich als Meister zu erweisen stets eine lohnende Aufgabe eines umfassenden philosophischen Wertverständnisses bleiben wird.

* * *

Ich bin am Ende meiner Ausführungen angelangt und möchte nur noch mit Rücksicht auf den Zusammenhang, in dem ich diese Gedanken vorzutragen die Ehre habe, in einer ganz knappen Formulierung den Versuch machen, den hier vertretenen Standpunkt der Wertphilosophie gegen Psychologie und Phänomenologie abzugrenzen. Die Abgrenzung gegen die Psychologie scheint mir dabei relativ einfach zu sein. Denn insofern die Psychologie das reale Seelenleben wissenschaftlich behandelt, gehört ihr Gegenstand der Wirklichkeit an und unterscheidet sich eben dadurch von den nicht wirklich seienden, sondern unwirklich geltenden Sinngebilden. Verstehbarer Sinn ist nie etwas Wirkliches. Der Akt des Verstehens freilich ist ein realer Vorgang und als solcher Gegenstand der Realwissenschaft Psychologie. Der Sinn dessen aber, was im realen Seelenleben verstanden wird, kann selbst nicht wirklich

sein, sondern besitzt eben jene Existenzweise, die man sprachlich nicht anders zum Ausdruck bringen kann, als daß man sagt, jeder Sinn ist verstehbar oder besitzt als ein Wert Geltung und Bedeutung. Bei der völligen Verschiedenheit der beiden Existenzweisen des realen Seins und des unwirklichen Geltens läßt sich auch nicht der unwirkliche Sinngehalt aus dem realen Akt des Sinnverständnisses ableiten oder vom Wirklichen her verstehen. Das Wirkliche besitzt dem Geltenden gegenüber keine Priorität. Eher umgekehrt ließe sich in einer erkenntnistheoretischen Untersuchung der Nachweis erbringen, daß die Kategorie »Wirklichkeit« bereits die Geltung des theoretischen Wahrheitswertes voraussetzt. Wie es sich damit aber auch verhalte, auf jeden Fall besitzen Psychologie und Wertphilosophie nicht denselben Gegenstand. Die Psychologie kann also auch nicht als eine Voraussetzung einer auf Sinndeutung und Wertverständnis abzielenden philosophischen Untersuchung gelten. Ob umgekehrt eine theoretische Einsicht in die Wertprobleme die den realen Akt des Verstehens erklärende Psychologie zu fördern vermag, ist eine Frage, zu deren Beantwortung ich mich nicht für kompetent erachte. Nicht mit derselben Eindeutigkeit lassen sich nun, wie mir scheinen will, Phänomenologie und Wertphilosophie auseinanderhalten. Besteht auf den ersten Blick ein wesentlicher Unterschied zwischen dem konstruktiven Verfahren der Wertphilosophie und einem rein phänomenologischen Hinnehmen der Dinge, so begegnen sich doch auch, wie Husserl in seinen »Ideen« gezeigt hat, phänomenologische und kritische Gedankengänge. Ja, Husserl hat hier bei der Begründung der phänomenologischen Methode geradezu den Anschluß an den Kritizismus gesucht. Ich kann leider nicht mehr zeigen, inwiefern und inwieweit sein Begriff der phänomenologischen Epoche geradezu die Funktion der transzendentalen Apperzeption übernimmt, ich möchte nur folgendes feststellen: Sollen Phänomenologie und Wertphilosophie methodisch und gegenständlich gemeinsame wissenschaftliche Ziele haben, so ist das an zwei Voraussetzungen geknüpft: einmal müßte die Phänomenologie entschieden von jedem bloßen Intuitionismus abrücken und sich zu dem konstruktiven Verfahren bekennen, das mit jeder begrifflich philosophischen Methode verbunden ist. Zum andern aber, da nun mit der Konstruktion die Gefahr des Intellektualismus unleugbar verknüpft ist, müßte die Phänomenologie ihrerseits anzuerkennen bereit sein, daß das, was wir unmittelbar erleben, verstehbaren Sinn enthält. Denn eine Theorie des ästhetischen Sinnes, die das Unmittelbare auf bloß wirkliche Empfindungen einschränken wollte, wäre gezwungen, diesen Sinn ausschließlich aus theoretisch rationalen Momenten abzuleiten.

Mitberichte.

Paul Menzer:

Wie schon von unserem Herrn Vorsitzenden in seiner gestrigen Begrüßungsrede angedeutet worden ist, vollzieht sich augenblicklich ein bedeutsamer Vorgang: das Abrücken der Ästhetik von einer einseitig orientierten experimentellen Psychologie. Als Schüler Diltheys kann ich diese Wendung nur mit Freude begrüßen. Die Psychologie wird erst wieder zu von anderen Wissenschaften, wie z. B. auch der Pädagogik, verwertbaren Ergebnissen kommen, wenn sie nicht mehr einem undurchführbaren Gedanken von Exaktheit nachjagt und zugibt, daß seelisches Leben mehr ist als ein Durcheinander von willkürlich angenommenen Elementarteilen. Begriffe wie Struktur und Typus dringen heute überall in die Psychologie ein. Allerdings wird es nötig sein, diese neuen Begriffe, deren Bedeutung noch keineswegs feststeht, kritisch zu untersuchen und anzuwenden.

Die Ausführungen von Jaensch entwickelten den Gedanken, es sei möglich, den an Kindern aufgewiesenen eidetischen Typ zum Verständnis des künstlerischen Schaffens zu verwerten. Ein solches Verfahren erscheint mir nicht ohne Gefahr, da die Äußerungen der kindlichen Seele von Erwachsenen gedeutet und so vielleicht mißdeutet werden. Ferner erscheinen mir die Begriffe »Innen« und »Außen«, mit denen Herr Jaensch operierte, kaum als feste Größen faßbar, sie bedeuten vielmehr jeweilig etwas recht Verschiedenes. Ebenso erscheint mir der Hinweis von Jaensch auf die romantische Seelenstimmung im Zusammenhang seiner kinderpsychologischen Ergebnisse recht bedenklich. Der Unterschied zwischen diesen und der sehr komplizierten romantischen Seelenverfassung ist ein außerordentlich großer.

Herr Geiger hat schon das Bild von dem Zauberkünstler vor seinem Zelte gebraucht, der seine Künste anpreist. Ich möchte mir das Bild aneignen und sagen, daß die Phänomenologen solchem Zauberkünstler gleichen. Oft bin ich in das Zelt eingetreten und glaube dabei bemerkt zu haben, daß man diesen Zauberkünstlern sehr genau auf die Finger sehen muß. Ihre Verwandlungskünste sind oft verblüffend. So möchte ich Einspruch dagegen erheben, daß Männer wie Lessing, Schiller, Fiedler, Hildebrand gleichmäßig für die Phänomenologie in Anspruch genommen werden. Lessing ist zu seinen Ergebnissen auf Grund mühsamer begrifflicher Arbeit gekommen, deren Entwicklung und Zusammenhang mit früheren Theorien wir ziemlich deutlich übersehen. Warum übrigens die Phänomenologie mit Begriffen der älteren Ästhetik wie dem vom ästhetischen Schein aufräumen will, verstehe ich nicht. Ich glaube, daß gerade diese Betrachtung recht aufschlußreich ist.

Am meisten kann ich mich mit den systematischen Gedanken des Herrn Kreis einverstanden erklären. Nur wird die Wertästhetik sich der Gefahr bewußt sein müssen, die in der Begründung auf »Intuition« liegt.

Der letzte Eindruck der drei Vorträge auf mich war der, daß an vielen Stellen eine Annäherung der Standpunkte möglich erscheint.

Helmut Pleßner:

In der ästhetischen Forschung beobachten wir gegenwärtig drei hauptsächliche Arbeitsrichtungen, die psychologische, die werttheoretisch-kritische und die phänomenologische Methode. Wenn auch die psychologische Methode mehr in den Bereich derjenigen Wissenschaften reicht, die erfahrungsmäßig die Phänomene des künstlerischen Bewußtseins, des Empfindens und des Schaffens behandeln, wenn die kritisch-werttheoretische Methode mehr zu dem eigentlich engeren Bereich der Philosophie gehört, so kann man doch nicht sagen, daß eine, auf den ersten Blick klare, methodologische Abgrenzung dieser beiden Gebiete gegeneinander uns der Notwendigkeit enthebt, sie im Interesse der Wissenschaft in verständiger Weise zu verbinden. Diese Arbeit der Verbindung vermag nun die phänomenologische Ästhetik zu leisten, womit wir freilich nur eine der Aufgaben bezeichnen, zu deren Lösung die phänomenologische Ästhetik berufen ist. In dem klaren Bewußtsein also, die Grenzen dieser drei bezeichneten Forschungsrichtungen der Ästhetik nicht ineinanderlaufen zu lassen, muß es das ständige Bestreben des Ästhetikers sein, einen Weg zu ermitteln, auf dem diese verbindende und zugleich vertiefende Arbeit geleistet werden kann.

Zunächst erhebt sich die Frage, welches Gebiet dazu in ausgezeichnetem Maße geeignet ist. Unstreitig finden wir ein solches Gebiet in der Sphäre der Sinne beziehungsweise des sinnlichen Bewußtseins, dessen Erforschung für die Ästhetik integrierende Bedeutung besitzt. Dabei muß die eine Voraussetzung eingehalten werden, weder bestimmte Annahmen über den Wahrheits- beziehungsweise Scheincharakter des sinnlichen Bewußtseins zu machen und damit der erkenntnistheoretisch-metaphysischen Forschung vorzugreifen, noch auch über die physiologischen, biologischen und psychologischen Bedingungen des Sinneslebens ein Urteil zu fällen; das sinnliche Bewußtsein vielmehr in seiner ursprünglichen Unmittelbarkeit zum Ausgangspunkt zu nehmen und auf die Sachverhalte hin zu untersuchen, die für es selbst charakteristisch sind und immanent konstitutive Bedeutung haben. Konkret gesprochen: kein physiologischer, kein psychologischer Ästhetiker kommt darum herum, sich, wenn auch nur vielleicht flüchtig,

klar zu machen, was das Hören spezifisch von der Empfindung einer Vibration, die Empfindung einer Vibration von dem einfachen Tasteindruck, diesen wieder von einer Gelenkempfindung unterscheidet. So selbstverständlich diese quellgebenden Anschauungen dem sinnlich normal ausgestatteten Menschen erscheinen, eine so unmittelbare Bedeutung haben sie für alle weiteren Aussagen der empirischen Ästhetik.

Aber in nicht geringerem Maß beeinflussen diese quellgebenden Anschauungen der einzelnen sinnlichen Sphären die kritische Wertästhetik. Denn wenn die erste Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes dahin lautet, daß das Ästhetische nicht im bloßen Wahrnehmen eines Gegenstandes beschlossen bleibt, sondern mit der Wahrnehmung ein Sinn verknüpft sein muß, und zwar ein atheoretischer Sinn, der einer unmittelbaren Intuition gegeben ist, dann geht diese Unterscheidung auf ein ursprüngliches Erlebnis eines Kontrastes zurück, eines Kontrastes zwischen dem schlichten Akt der Empfindung sinnlich-stofflicher Daten und dem Akt eines in gewisser Weise unstofflichen Verstehens.

Man sieht, sowohl die psychologische Ästhetik als auch die werttheoretische weisen auf eine Fragestellung zurück, die man nur phänomenologisch beantworten kann; sie tun das in besonderem Maße in dem Problemgebiet der sinnlichen Fundierung des ästhetischen Wertbewußtseins.

Bisher mußte es die werttheoretisch-kritische Methode als einen entschiedenen Mangel empfinden, daß ihr prinzipieller Ausgangspunkt, die Verbindung von Wahrnehmung und Sinnverständnis an einem Gegenstand, was die Wahrnehmungsseite anlangt, einer Zone angehörte, für welche kritisch-philosophische Begriffe nicht zulänglich, physiologisch-psychologische und biologische Begriffe nicht zuständig sind. Diesen Mangel teilte die Ästhetik mit allen philosophischen Disziplinen, vornehmlich der Erkenntnistheorie. Wenn wir uns die Fundamentalkapitel der philosophischen Ästhetik ansehen, so beginnen sie notgedrungen mit Begriffen der Empfindung, der Vorstellung und der Wahrnehmung, welche der Physiologie und Psychologie des Sinneslebens entlehnt sind. Und auch da, wo ein solcher Anfang verschmäht wird, kommt es im Verlauf der ästhetischen Forschung unvermeidlich zu derartigen Anleihen bei der Erfahrungswissenschaft. Da nun aber eine solche Verstrickung von apriorischer und empirischer Forschung nach keinem einheitlichen Prinzip gelingt, muß jede Ästhetik, die nicht von sich aus das theoretische Rüstzeug für die Erfassung des sinnlichen Bewußtseins mitbringt, in eben jenem sinnlichen Bewußtsein das für sie schlechthin Hinzunehmende, ihr Transintelligibiles, ihre eigentliche Grenze sehen. Darin liegt es denn auch begründet, daß die wert-

theoretische Ästhetik, soweit sie auf Kant zurückgeht, an dieser prinzipiellen Trennung von Form und Materie festhält, von einer Form, die freilich atheoretisch ist und als solche vom Begriff nicht restlos durchdrungen, aber dem System geistiger Sinngebungen eingegliedert werden kann, und von einer Materie, die schlechthin irrational und in ihrer besonderen Differenzierung lediglich hinzunehmen und nicht mehr zu verstehen ist. Die psychologische Ästhetik geht umgekehrt vor: ausgerüstet mit den Begriffen der Sinnesphysiologie und Sinnespsychologie durchleuchtet sie das sinnliche Bewußtsein und vermag, induktiv weiterschreitend das Verhältnis mit den eigentlich ästhetisch relevanten Gefühlsverläufen wie überhaupt emotionalen Prozessen aufzuzeigen. Aber es wird ihr immer wieder mit Recht eingewendet werden müssen, daß sie ihre Kompetenzen überschreitet, wenn sie auf Grund dieser empirischen Einsichten normative, kritische Sätze vorbringen will. Die Einheit des wertenden Subjekts mit seiner lebendigen Organisation in Leib und Seele darf eben nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese lebendige Organisation, wenn sie psychologisch betrachtet wird, empirischen Begriffen untersteht, daß aber das Wertsubjekt der ästhetischen Normen nur in ein System apriorischer, erfahrungsfreier Prinzipien einzugliedern ist.

Eine echte Verbindung, welche die Selbständigkeit und Notwendigkeit der beiden Methoden anerkennt und trotzdem zum Ziel zu führen vermag, ist die phänomenologische Methode, hier unter der Bedingung, daß sie in ihrer ganzen Universalität als Wissenschaft von der phänomenalen Beschaffenheit des ästhetischen Gegenstandes verstanden und ausgeübt wird. Ihr Problem lautet dann folgendermaßen: in welchen Momenten der wahrnehmungsmäßig zu erfassenden Seite des Gegenstandes liegt es begründet, daß sich mit ihr ein Sinn, und gerade dieser und kein anderer verknüpfen kann? Wie ist es möglich, daß bestimmten sinnlichen Komplexen bestimmte Formen und Arten der Sinngebung und des Sinnverständnisses zugehören? Eine solche Problemstellung, welche also dem Bereich der allgemeinen Phänomenologie entspringt, aber im Hinblick auf die werttheoretisch-kritische Ästhetik ihre Zuspitzung erfährt, nenne ich die ästhesiologische Problemstellung.

Eine solche Ästhesiologie ist in ihrem einen Teil Phänomenologie der sinnlichen Empfindungen und als solche eine Wissenschaft, welche gleich fundamental ist für Psychologie, Sinnesphysiologie und Erkenntnistheorie. In diesem Sinne finden sich ästhesiologische Sätze z. B. bei Hering, bei Helmholtz, bei Stumpf. In ihrem anderen Teile ist Ästhesiologie aber eine Wissenschaft von den materialen Bedingungen unserer Werturteile und insofern Ästhesiologie des Geistes als funda-

mentale Disziplin für Erkenntnistheorie und kritische Ästhetik. Ästhesiologie des Geistes erforscht die eigenartigen Gesetze, nach denen bestimmte Wertungen, also bestimmte Formen des theoretischen oder atheoretischen Sinnes, der begrifflichen oder der außerbegrifflichen Kundgabe an bestimmte Sinnesempfindungen geknüpft sind. So ist es z. B. eine typische Frage der Ästhesiologie, warum ein Musizieren, d. h. ein relativ freies Schalten mit einfachen Empfindungsdaten von unmittelbar einleuchtendem Sinncharakter nur im Gebiet des Ohres und nicht im Gebiet des Auges oder eines anderen Sinnes möglich ist. So ist es eine typische Frage der Ästhesiologie, warum nur Auge und Ohr spezifische Fundierungen für ästhetische Wertungen abgeben, d. h. zum Träger geistiger Genüsse werden, während der Tast- und Drucksinn, Geschmack und Geruch usw. wohl Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeiten bereiten können, jedoch zu keiner eigentlichen Vergeistigung tauglich sind.

Ästhesiologie des Geistes ist also die methodisch richtig verstandene Kritik der Sinne, wie sie Goethe vorschwebte, Kritik und nicht Psychologie, Wissenschaft von den Möglichkeiten und der normativen Bedeutung der Sinne im Rahmen der gesamten wertvollen Betätigungen menschlichen Geistes. Eine solche Kritik der Sinne dürfte auch der Annäherung zwischen idealistischer und psychologischer Ästhetik nützlich sein. Denn ihr Zentralproblem, an dem Ästhetik und Erkenntnistheorie, Ästhetik und Psychologie interessiert sind, mündet doch in der Frage: inwiefern ist die normale sinnliche Organisation des Menschen wirklich eine normale, d. h. normgerechte? Bedeutet die sinnliche Apparatur des menschlichen Geistes mehr als bloße empirische Zufälligkeit, ist sie ein Widerschein des Geistes in der Einheit seiner Möglichkeiten?

Friedrich Raab:

Die Bedeutung dieser Aussprache scheint mir eine symphonische zu sein. Und wenn die Antworten der drei Redner auf die Frage nach dem Wesen ästhetischer Erkenntnis nicht durchaus harmonisch zusammenklangen, so mag dies zum wesentlichen Teil daran gelegen haben, daß das Notensystem, die Ausdrucksweise der drei Vortragenden, so ganz verschieden, fast beziehungslos war, — ein Übel, an dem unsere philosophischen Auseinandersetzungen ganz allgemein leiden. Versuchen wir es aber einmal, die verschiedenen Darlegungen ihrer besonderen Form zu entkleiden, so zeigt sich, daß die strukturpsychologische, die phänomenologische und die wertphilosophische Betrachtungsweise sich nicht ausschließen, vielmehr jede von ihnen ihre Berechtigung und Bedeutung besitzt, sofern sie sich ihrer systematischen Bedingtheit bewußt bleibt. Diese Stellung der verschiedenen Methoden

im System der Philosophie, also auch im System der überhaupt auf den ästhetischen Gegenstand bezüglichen möglichen Fragestellungen und Beantwortungsmöglichkeiten, will ich anzudeuten versuchen:

Wesentlich ist zunächst, zwischen den Wegen der Findung und der Begründung ästhetischer wie überhaupt irgendwelcher, insbesondere philosophischer, Erkenntnisse zu unterscheiden. Diese Unterscheidung setzt freilich voraus, daß man nach objektiver Erkenntnis strebt, d. h. sich nicht mit der Tatsache des bloßen Vollzuges einer Stellungnahme begnügt, sondern eine solche Stellungnahme erstrebt, welche im Gegenstand der Stellungnahme gründenden Bedingungen genügt. Damit ist nicht ohne weiteres die Forderung der Erfüllung bestimmter Kriterien gestellt. Eine Behauptung ist zwar nur dann sinnvoll, wenn objektive, also im Gegenstand gründende und nicht von zufälligen, zum Gegenstand der Behauptung beziehungslosen Umständen des Behauptens abhängige Bedingungen angebbar sind, deren Erfüllung die objektive Richtigkeit, die Wahrheit der betreffenden Behauptung ausmacht. Es kann aber sehr wohl eine Behauptung richtig sein, ohne daß die Erfüllung dieser entsprechenden Bedingungen nachzuweisen ist oder auch nur nachweisbar wäre, wie z. B. bei den Behauptungen über Vergangenes. Oft muß man sich mit der bloßen Wahrscheinlichkeit der Erfüllung begnügen. Ja streng genommen bedarf die Behauptung der Erfüllung dieser Bedingungen wiederum ihrerseits des entsprechenden Nachweises usf. Wenn also auch die Richtigkeit jeder Behauptung von der Erfüllung bestimmter Bedingungen abhängt, so ist deren Erfüllung doch nicht immer und überdies niemals unbedingt nachweisbar. Wir dürfen uns also ebensowenig mit der bloßen Tatsache einer Behauptung begnügen, noch ihre Richtigkeit leugnen, weil für sie kein Nachweis geführt sei. Eine Behauptung ist nur richtig, wenn sie bestimmte Bedingungen ihrer Richtigkeit erfüllt. Sie wird aber nicht dadurch falsch, daß diese Erfüllung nicht nachgewiesen ist oder selbst nicht einmal nachgewiesen werden kann.

Alle Methoden der Begründung sind nun lediglich kritisch, d. h. sie geben an, von welchen Bedingungen die objektive Richtigkeit aller oder einer bestimmten Art von Behauptungen, Stellungnahmen, Urteilen (oder welche Terminologie man vorziehen mag) abhängt. Die Anwendung kritischer Methoden vermag also nur zu scheiden, Richtiges von Unrichtigem zu sondern. Um aber unterscheiden zu können, muß Unterscheidbares vorhanden sein. Anwendung kritischer Methodik erzeugt niemals den Gegenstand ihrer Betätigung, dieser muß ihr auf anderem Wege dargeboten werden. Handelt es sich nun um Behauptungen über Mögliches, beziehungsweise Notwendiges, anders ausgedrückt, um Behauptungen über mögliche Formen des Erlebens und

seiner Gegenstände, beziehungsweise um notwendige Beschaffenheiten, sogenannte Wesensmerkmale solcher Formen, also um Erkenntnisse, die sich nicht auf zeitlich oder räumlich individualisierte Gegenstände beziehen, sondern auf sogenannte allgemeine Gegenstände, dann gibt es offenbar nur einen Weg, um Behauptungen dieser mit historischem Rechte philosophisch zu nennenden Art zu finden: An beliebigen, wirklichen oder unwirklichen, Beispielen der betreffenden Art wird von allem abgesehen, alles »einzuklammern« versucht, was sich auf empirische Wirklichkeit im Raum oder in der Zeit bezieht und empirischer Veränderung fähig ist. Kurz, es wurde und wird der phänomenologische Weg beschritten, den die Phänomenologen, wie sie mit Recht selber betonen, nicht entdeckt, sondern nur bewußt gemacht haben. Phänomenologische Schulung ist also unerläßlich, um auf philosophischem Gebiete etwas finden zu können, und darum ist ihre Anwendung nach den Worten von Herrn Geiger notwendigerweise aristokratisch wie alles Schöpferische. Sie ist nicht lehrbar und ihr Erfolg nicht erzwingbar.

Zugleich wird aber auch nun die Grenze der Leistungsfähigkeit der phänomenologischen Methode offenbar: Sie bleibt akritisch, es hängt ganz von der »Begabung« des Phänomenologen ab, wieweit seine Erkenntnisse objektiv sind oder nur subjektiv und willkürlich. Wir haben es ja zur Genüge erlebt, welche Willkürlichkeiten phänomenologisch »erschaut« werden können. Doch begründet dies keinen Vorwurf gegen die Phänomenologen überhaupt, soweit sie nicht die Anwendung kritischer Methoden auf ihre Ergebnisse ablehnen. Nur gegen diese Ablehnung ist zu kämpfen.

Daß nun solche Kritik selber nicht schöpferisch ist, wissen wir bereits. Daß sie sich nicht irgendwie empirischer Methoden bedienen darf, ergibt sich aus dem Wesen ihres Gegenstandes, weil Erfahrung immer nur zeigen kann, was unter bestimmten Umständen tatsächlich ist, niemals aber, was überhaupt möglich ist und welche notwendigen Eigenschaften es hat. Die Möglichkeit beruht aber auf der Widerspruchsfreiheit der einzelnen Merkmale einer bestimmten Art von Gegenständen, mögen es ästhetische sein oder welche sonst immer. Und die Notwendigkeit darauf, daß mit dem einen Merkmale bestimmte weitere insofern wesensmäßig verbunden sind, als andere an deren Stelle mit jenen zusammen nur widerspruchsvollerweise behauptet werden können. Die Erkenntnis dieser letztlich also stets logischen Beziehungen, in denen Möglichkeit und Notwendigkeit gründen, setzt die Anwendung möglichst bestimmter und eindeutiger Begriffe voraus. Solche Bestimmtheit und Eindeutigkeit ist aber nur innerhalb einer möglichst vollkommenen Systematik möglich, in welcher jeder Begriff

möglicher Arten von Gegenständen und deren wesensnotwendige Merkmale einen bestimmten Platz haben, geordnet nach der Einfachheit, wenn diese Ordnung auch durchaus keine lineare sondern eine solche von unendlich vielen Dimensionen ist, also in der einen Dimension der Zeit, der einzigen möglichen Form der Darstellung, nur höchst unvollkommen projizierbar ist. (Es ergeben sich hieraus interessanteste Gesichtspunkte für eine Philosophie der Darstellung der Philosophie.)

Die Aufbauung einer solchen Systematik ist nun eine schöpferische Tat und nur möglich, soweit phänomenologische Erschauung gereicht hat. Die aufgebaute Systematik ist ihrerseits Voraussetzung zur kritischen Untersuchung jedes phänomenologischen Ergebnisses. Hierin liegt kein Zirkel, weil nur diese Abhängigkeit eine logische ist, jene aber keine logische, sondern eine irgendwie reale. Das kritische System bedarf der Phänomenologie nicht zur Begründung, wohl aber umgekehrt. Der Phänomenologe bedarf der Systematik nicht, um Wesensschau zu haben, wohl aber der Systematiker der Phänomenologie zum Aufbau des Systems.

Wie steht es nun um die Bedeutung der psychologischen, besonders der strukturpsychologischen Methode? Auch sie hat ihre eigentümliche und unersetzliche Bedeutung und ihr ganz bestimmtes Verhältnis zu den vorgenannten Methoden. Herr Jaensch hat mit vollem Recht betont, daß sie streng »empirisch« verfahre. Das heißt, sie stellt fest, unter welchen möglichst genau bestimmten empirischen Umständen welche ebenfalls bestimmten Arten möglicher Erlebnisse tatsächlich erlebt werden. Soweit sie diese Umstände selber künstlich herstellt, verfährt sie experimentell. Weder phänomenologische noch kritisch-systematische Arbeit kann jemals zeigen, daß es tatsächlich bei Kindern bestimmte und in bestimmter Weise verschiedene Arten von Erlebnisformen ihrer Umwelt gibt, unter welchen Umständen sich diese Erlebnisformen tatsächlich erhalten, unter welchen anderen tatsächlich verändern und wie sie sich verändern. Jene Unzuständigkeit der Phänomenologie und der kritischen Systematik besteht natürlich für jedes andere Gebiet empirischer Forschung ebenfalls. Umgekehrt aber vermag mit empirisch-psychologischen Mitteln in keiner Weise eine kritisch-systematische Arbeit im zuvor angedeuteten Sinne geleistet zu werden, eben weil diese Mittel empirische sind, die Tatsächlichkeiten und nicht Notwendigkeiten erweisen. (Aus diesem Grunde vermag psychologische Forschung auch immer nur festzustellen, was für wertvoll, was für schön gehalten wird und unter welchen Umständen, nie aber, was objektiv wertvoll ist, weil dies eine Frage notwendigen Wesenszusammenhanges ist, die überhaupt aus dem Bereich empirischer Fragestellung herausfällt.) Die Ergebnisse gerade struktur-

psychologischer Forschung können aber den Phänomenologen auf noch unbeachtet gebliebene Aufgaben hinweisen. Unter Umständen kann sogar die experimentelle Herstellung gewisser äußerer Umstände den tatsächlichen Vollzug der phänomenologischen Einklammerung erleichtern. Dieses empirische Anregungs- und Erleichterungsverhältnis (das sich übrigens mittelbar auch auf die kritische Systematik erstreckt!) steht aber nun dem nicht im Wege, daß umgekehrt der Psychologe, infolge der Unanschaulichkeit seiner Gegenstände wohl noch mehr als jeder andere empirische Forscher, der kritisch geprüften Ergebnisse phänomenologischer Arbeit bedarf, um sich bei seinen empirischen Feststellungen tatsächlicher Abhängigkeiten möglichst eindeutiger und bestimmter Begriffe der untersuchten Erlebnisformen zu bedienen. Es scheint, als ob diese Nutzbarmachung noch nicht immer im nötigen Umfange geschieht, manche Psychologen sich vielmehr geradezu scheuen, phänomenologisch und kritisch geklärte und bestimmte Begriffe zu verwenden, als ob sie sich dadurch etwas vergäben.

Im übrigen schließt diese selber phänomenologisch erschaubare und kritisch-systematisch begründbare Scheidung zwischen phänomenologischer, kritisch-systematisch-philosophischer und empirisch-psychologischer Methode nicht die Personalunion zwischen Phänomenologen, Philosophen und Psychologen aus. Sie ist philosophisch möglich. Ob sie tatsächlich vorkommt und unter welchen Umständen, ist eine strukturpsychologische Frage!

Diese Andeutungen müssen hier genügen. Nur noch ein Letztes: Mit der hier bejahten Verträglichkeit und dem systematisch begründbaren Aufeinander-angewiesen-Sein der verschiedenen Methoden sollen durchaus nicht die recht erheblichen Gegensätze zwischen Vertretern der verschiedenen Methoden geleugnet werden. Freilich glaube ich, daß diese Gegensätze zum Teil nur scheinbare sind, soweit sie auf der wildwachsenden Mannigfaltigkeit der einzelnen Terminologien beruhen. Zum anderen Teile sind diese Gegensätze aber durchaus echt. Nur geht meine Behauptung eben dahin, daß es keine Gegensätze der Methoden, sondern nur eines Teiles ihrer Vertreter und Verfechter sind, sofern diese nicht nur Berechtigung und Leistung der aus individuellen Gründen gerade von ihnen angewandten Methode betonen, sondern darüber hinaus von ihrer Methode mehr oder minder ausgesprochen die Ausschließlichkeit ihrer Berechtigung und die Universalität ihrer Leistung behaupten!

Aussprache.

Johannes G. v. Allesch:

Bei der Fülle des in den drei Berichten Mitgeteilten ist es nicht möglich, alles vorzubringen, was vom Standpunkt der experimentellen Psychologie hier noch zu

sagen wäre. Das Wichtigste scheint mir aber eine Klärung des Verhältnisses zur Phänomenologie, und dieses wenigstens möchte ich hier anregen. Die Ziele des Phänomenologen und seine Art, an die ästhetischen Probleme heranzukommen, sind denen des experimentellen Psychologen in hohem Grade verwandt. Es ist auch nicht einzusehen, warum das Prinzip, durch verschiedene Abschaffungen einen Gegenstand zu erfassen, gerade das Experiment ausschließen soll, obwohl nach Herrn Geigers eigenen Worten Variationen, wie sie durch die Tatsachen selbst, etwa historisch, gegeben sind, aber außerdem noch, und zwar ganz besonders, die willkürlichen Variationen durch die Vorstellung sehr wohl zur Klärung dienen können, ja eigentlich die Wesenserfassung erst herbeiführen. Etwas anderes als solche Variationen nehmen wir ja auch in unserem Experimente nicht vor. Etwas anderes als Vorgänge durch Variation der Bedingungen und Variationen der in die Vorgänge eingespannten Subjekte analysieren will ja auch die experimentelle Psychologie nicht, für die das letzte Ziel ebenfalls das ist, in der Zusammenschau aller durch das Experiment geklärten Möglichkeiten ein Bild von der Gesamterscheinung in ihrem Wesen und in ihrer Lebendigkeit zu gewinnen.

Dabei komme ich zu dem Angriff, den Herr Menzer im Laufe der Diskussion gegen die experimentelle Psychologie erhoben hat. Es kann gar keine Rede davon sein, daß unsere Mittel dem Ästhetischen gegenüber erschöpft seien, daß überhaupt die experimentelle Psychologie, wie Herr Menzer anzunehmen scheint, auf Sinneswahrnehmungen beschränkt ist, sondern gerade jetzt ist sie energisch im Begriffe, die höheren seelischen Vorgänge aufzuklären, und wird in vieler Hinsicht ein viel besseres Verständnis von ihnen ermöglichen, als eine Behandlung, die sie (nicht an den Tatsachen gebildet und dauernd geprüft) in unartikulierter Weise als gegeben voraussetzt. Ja wir können auf unserem Wege auch zum Sinn der Erscheinung vordringen, der ja auch als Phänomen gegeben ist.

Heinrich Scholz:

Herr Jaensch hat am Schluß seines Vortrags auf die bevorstehende Wiedergewinnung des verlorengegangenen Zusammenhanges von empirischer und spekulativer Ästhetik hingedeutet. Als Kriterium der spekulativen Ästhetik hat er das Axiom hervorgehoben, daß die künstlerischen Gestaltungskräfte die letzte Aufgipfelung der schaffenden Naturkräfte überhaupt sind. Dies ist das Goethesche, in gewissem Sinne sogar schon das Aristotelische Glaubensbekenntnis gewesen. Wir stoßen hier also auf eine Tradition, die so groß ist, daß ihre Erneuerung von höchstem Interesse wäre. Ich kann aber das Bedenken nicht unterdrücken, daß diese Erneuerung mit der Aufopferung wichtigster Einsichten erkauft werden könnte, die wir dem in harter Arbeit errungenen Weltbilde der theoretischen Physik schuldig geworden sind, und bitte Herrn Jaensch um Auskunft darüber, an welche Klasse von Naturkräften er gedacht hat.

Herr Geiger hat das Wesen der phänomenologischen Methode an einem geometrischen Beispiel erläutert. Wenn wir uns auch nur ein einziges Mal zwei nichtparallele Geraden durch Wesensschau vergegenwärtigen, so soll dieser einmalige Akt genügen, um uns ein für alle Mal davon zu überzeugen, daß zwei nicht parallele euklidische Geraden sich in einem und nur einem Punkte schneiden. Ich nehme an, daß die hier geforderte Wesensschau sich mehr oder weniger deckt mit dem, was Kant die reine Anschauung genannt hat; denn eine andere Art von erkenntnisstiftender Intuition scheint mir bei geometrischen Gebilden überhaupt nicht denkbar zu sein. Jedenfalls ist sie bis jetzt auch von phänomenologischer Seite nicht nachgewiesen worden. Dann aber erheben sich gegen diese geometrische Wesensschau alle die fundamentalen Bedenken, die Kants reine Anschauung belasten, und

über die man sich heute am schnellsten durch die schönen Vorlesungen von Felix Klein über Elementarmathematik vom höheren Standpunkt, sowie über Anwendung der Differential- und Integralrechnung auf Geometrie leicht unterrichten kann. Diese Bedenken sind deshalb so ernst zu nehmen, weil sie einen Bereich von Erkenntnissen betreffen, die der Phänomenologie zur Exemplifizierung dienen sollen und schon aus diesem Grunde völlig unantastbar sein müßten.

Ein zweiter, ebenso dunkler Punkt scheint mir in allen phänomenologischen Diskussionen der Wesensbegriff als solcher zu sein. Es wird immer vorausgesetzt, daß jedermann wisse, was Wesen sei. In Wirklichkeit aber steht es doch so, daß der Wesensbegriff einer der schwierigsten Begriffe der höheren philosophischen Analysis ist und dringend einer gründlichen Aufklärung bedarf. Hier hat die Phänomenologie, wie mir scheint, an einer fundamentalen Stelle eine Lücke offengelassen, die schlechterdings ausgefüllt werden muß, wenn eine fruchtbare Diskussion über irgend eine konkrete Wesensbestimmung überhaupt möglich sein soll. Nicht einmal darüber ist bisher eine hinlängliche Klarheit geschaffen worden, ob das Wesen des Wesens auch wieder durch Wesensschau oder durch Analysis und Präzisierung des natürlichen Sprachgebrauchs oder auf irgend eine andere Weise bestimmt werden soll. Eine monographische Behandlung des Wesensbegriffs scheint mir daher eine der wichtigsten Aufgaben zu sein, die die Phänomenologie uns bis zur Stunde schuldig geblieben ist.

Noch schwerer, als diese beiden ersten Bedenken, wiegt in meinen Augen folgender Sachverhalt. Die Wesensschau will eine Philosophie begründen, die alles, was unter diesem Namen bisher hervorgetreten ist, in Ansehung seiner Unantastbarkeit übertreffen soll. Dann aber muß es, vorausgesetzt, daß eine Wesensschau überhaupt möglich ist, unter allen Umständen ein Kennzeichen geben, mit dessen Hilfe in jedem vorliegenden Einzelfalle irgendwie eindeutig entschieden werden kann, ob die vollzogene Wesensschau die erstrebte Wesenseinsicht auch wirklich erreicht hat oder nicht; denn ohne ein solches Entscheidbarkeitskriterium gibt es schlechterdings keine abschließende Verständigung, und ohne diese keine Wissenschaft in dem strengen, am Vorbilde der Mathematik orientierten Sinne, wie die Phänomenologie sie für sich in Anspruch nimmt.

Ich vermag trotz aller Anstrengungen nicht einzusehen, wie ein solches Kriterium gefunden werden könnte; umso weniger, als die Wesenseinsichten der Phänomenologen, soweit ich sie habe verfolgen können, auch unter sich ganz ungemein differieren. Dann aber scheint mir, im Interesse eines wissenschaftlichen Philosophierens, bis auf weiteres doch die pünktliche diskursive Analysis der prägnanten Erscheinungen und eine auf dieser aufruhende Spekulation, die freilich eines umfassenden logischen Gerüstes bedarf, um einigermaßen sicher zu stehen, noch immer bei weitem das aussichtsreichste Verfahren zur Gewinnung von Wesenseinsichten zu sein. Denn dieses Verfahren hat vor der Wesensschau wenigstens den Vorzug der Kontrollierbarkeit voraus und unterscheidet sich auch dadurch zu seinem Vorteil von ihr, daß sowohl die analytische als auch die spekulative Komponente dieses Verfahrens einer Verschärfung fähig sind, über die man sich immer noch ungleich leichter verständigen kann, als über die Vertiefung der Wesensschau.

Herr Kreis hat mit Rickert den Geltungsbegriff in den Mittelpunkt seiner Wertlehre gestellt, ohne ihn zu definieren. Es kann sich nach meiner Einsicht bei folgerichtigem Denken hier nur um eine sinngemäße Erweiterung des logischen Geltungsbegriffs, also der Kategorie der Urteilsgültigkeit handeln. Die Gültigkeit eines Urteils definiere ich so: Ein Urteil ist dann und nur dann gültig, wenn es

aus einem vorgegebenen Axiomensystem nach einem zugelassenen Schlußschema durch eine endliche Anzahl von Gedankenschritten abgeleitet ist, so daß man sagen kann: wenn die vorausgesetzten Axiome angenommen werden, so muß auch dieses Urteil denknotwendig angenommen werden. Ich bitte Herrn Kreis, mich wissen zu lassen, ob er unter der Geltung eines Wertes denselben hypothetischen Sachverhalt versteht oder wie er sich andernfalls den Begriff der absoluten Geltung zurechtlegt.

Ebenso ungeklärt wie der Geltungsbegriff ist auch der Begriff der Abbildung geblieben. Die Mathematik hat diesen Begriff, in Anknüpfung an die Bedingungen des natürlichen Sprachgebrauchs, mit Hilfe der Zuordnungskategorie zu einer Bestimmtheit entwickelt, die mustergültig genannt werden darf. Es wäre dringend zu wünschen, daß auch die philosophische Diskussion des Abbildungsbegriffes durch eine pünktliche Definition desselben endlich auf eine festere Basis gestellt würde.

Schlußwort.

Jaensch: In den bisherigen Vorträgen und Verhandlungen ist die auch sonst zu beobachtende erfreuliche Tatsache in Erscheinung getreten, daß sich eine Verständigung der verschiedenen philosophischen Richtungen anbahnt.

Auf die in der Aussprache erhobenen Einwände hat Jaensch folgendes zu erwidern:

Herr Menzer hat Jaensch mißverstanden, wenn er meint, daß dieser jugendpsychologische Dinge auf die Denkpsychologie und die Ästhetik ohne weiteres übertrage. Es handelt sich hier nicht um die bloße Übertragung des auf einem Gebiet Gefundenen auf ein anderes, sondern um eine empirisch festgestellte Übereinstimmung, die sich mit strengen und exakten Mitteln erweisen läßt. Man macht mit den Kindern exakt entscheidbare Versuche, führt ihnen z. B. das ihnen unbekannte Purkinjesche Phänomen, die sogenannte Horopterabweichung und ähnliche Erscheinungen im subjektiven Anschauungsbild vor. Daran, daß die Anschauungsbilder solchen Gesetzen der Empfindungen und Wahrnehmungen folgen, von denen der fachlich nicht vorgebildete Beobachter keine Kenntnis hat, kann das Vorhandensein der eidetischen Bewußtseinsstruktur und ihre psychische Realität völlig sichergestellt, bloße Suggestionswirkung ausgeschlossen werden. Durch nicht minder strenge Kriterien kann das Vorhandensein derjenigen Bewußtseinsstruktur festgestellt werden, in der die Einfühlung vorherrscht. Diese elementaren Strukturen nun, die bei den Kindern nachweisbar sind, sind bei einem großen Prozentsatz der Erwachsenen mit lebhaftem ästhetischem Bewußtsein ebenfalls vorhanden. Dieser experimentelle Nachweis ließ sich führen an ausübenden Künstlern, Kunstschülern, an Studierenden der Kunstwissenschaften im weitesten Sinne, wofern sie mit diesen Gegenständen auch innerlich verwachsen sind.

Auf das »Romantische« als Beispiel legt Jaensch keinen Wert. An der Beziehung zu Schelling, Schleiermacher, Bergson hält er fest.

Die Frage, an welche Entwicklungsuntersuchungen er sich anlehne, beantwortet Jaensch dahin: er fand eine Parallele zwischen den Anschauungen, die sich in den biologischen Disziplinen heute zunehmend durchsetzen und seinen eigenen Beobachtungen. Beide zeigten: einseitige Differenzierung kann trotz weitgehendster Anpassung an die besondere Lebensumwelt und darum trotz Fortschritts im Sinne des Darwinismus zu einer Herabsetzung der Lebensfähigkeit und zum schließlichen Untergang führen. — Auf die Fragen von Herrn Scholz wäre zu antworten: akustische Anschauungsbilder sind bei Kindern bedeutend (etwa zehnmal) seltener als optische. Das Ohr, das bekanntlich auch noch nichtakustische Funktionen hat, ist in der Gesamtheit seiner Verrichtungen gewissermaßen ein seismisches, auf die immer feiner

werdende Registrierung von Erschütterungen und Schwingungen angelegtes Sinnesorgan. Darum entsteht es, im Gegensatz zum Auge, im Zusammenhang mit der Körperperipherie, und dementsprechend sind auch zentralere Phänomene, wie die eidetischen, beim Aufbau der akustischen Wahrnehmungsfunktionen in unvergleichlich geringerem Umfang beteiligt als bei dem der optischen.

Dem Einwand, er könne mit den Ergebnissen der theoretischen Physik zusammengeraten, begegnet Jaensch durch den Hinweis darauf, daß er, selbst von Mathematik und Physik herkommend, wohl wisse: eine Durchleuchtung des ganzen Weltbildes wurde schon mehrfach von der Physik her versucht, aber noch kaum je von einer Weltwissenschaft aus, die gerade auch dem Bereich der seelischen und Lebenstatsachen Rechnung zu tragen bemüht ist. Von jeder Wissenschaft aus sind nur »perspektivische« oder »Seitenansichten« der Welt zu gewinnen, und auch die angedeutete muß entwickelt werden. — Auch zu Herrn Geigers Ausführungen besteht kein Gegensatz. Die sogenannten Phänomenologen pflegen allerdings hervorzuheben, daß es die Phänomenologie mit den Gegenständlichkeiten zu tun habe, die erfaßt werden, die Psychologie nur mit dem Vorgang ihres Erfassens. Aber dieser Unterschied besteht nicht. Die Wahrnehmungspsychologie hat es erstwesentlich mit der Wahrnehmung, dem Sehding usf., also auch mit Gegenständlichem zu tun, die Jugendpsychologie mit der eigentümlichen »Welt« des Jugendlichen, die psychologische Ästhetik mit der »Welt« des künstlerischen Menschen. — Vor der Auseinandersetzung mit Herrn Kreis muß die Diskussion wegen Zeitmangels abgebrochen werden.

Erster Tag.

16. Oktober 1924, nachmittags.

Verhandlungsleiter: Oskar Wulff.

Dagobert Frey:

Wesensbestimmung der Architektur.

Eine Systematik der Künste muß ebenso von den uns empirisch gegebenen Gattungsbegriffen der Künste ausgehen, wie sie der kategorialen Bedeutung der den Kunstgattungen zugeordneten Begriffe, wie »malerisch«, »plastisch«, »architektonisch«, als einer sprachpsychologisch gegebenen Tatsache gerecht werden muß. Eine Systematik, an die wir diese Forderung stellen, kann nicht allein auf Material und Technik begründet werden; sie muß vielmehr jene Kategorien aufstellen, welche die in der Bezeichnung der Kunstarten doppelte Bedeutung im formlogischen System zusammenfallen lassen.

Wie wir wissenschaftlich an ein und dasselbe Objekt verschiedene Fragen stellen können, die den verschiedenen Wissenschaften zugeordnet sind, so können wir auch ein und dasselbe Objekt künstlerisch verschieden betrachten, wir können es z. B. malerisch, plastisch oder architektonisch sehen. Wie in einem System der Wissenschaften diese nicht durch das objektive Forschungsgebiet, sondern durch die Fragestellung definiert werden, ebenso können die Künste nicht

bloß nach den Darstellungsmitteln geschieden werden, sondern müssen ihrem Wesen nach durch die ihnen eigentümliche Betrachtungsweise, durch das ihnen zugrunde liegende besondere Subjekt-Objekt-Verhältnis ihre Bestimmung erhalten.

Innerhalb der bildenden Künste ergibt sich unmittelbar eine Zweiteilung, die wohl als allgemein anerkannt gelten kann, eine Scheidung in Bildkünste im engeren Sinne, das sind Malerei und Plastik, und in eine zweite Gruppe, die man verschiedentlich als tektonische, technische oder nicht sehr glücklich nach Lipps als Raumkünste bezeichnet hat. Ich will sie kurzweg als »Architektur« zusammenfassen und diesen Begriff daher in diesem erweiterten Umfange verstanden wissen.

Überblicken wir die bisherigen Versuche einer Wesensbestimmung der Architektur, so können wir zwei scheinbar gegensätzliche Gesichtspunkte als grundlegend feststellen: entweder wird das Entscheidende in der **Materialität** oder in der **Räumlichkeit** erblickt; entweder wird die Architektur als Formung einer materiellen Masse, als Darstellung der in dieser liegenden Kräfte und Funktionen, wie z. B. bei Lipps, oder als Formung des Hohlraumes, als schöpferische Auseinandersetzung des menschlichen Subjektes mit seiner räumlichen Umgebung, wie bei Schmarsow definiert. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die erste Auffassung die ältere, die zweite die jüngere ist. Die Zugrundelegung der Körperform entspricht dem Klassizismus und seiner Nachwirkung. Es ist die Anschauung Schinkels, Böttichers und Sempers. In der gleichzeitigen Philosophie wie bei Hegel und Schelling erhält diese Auffassung zumeist die Formulierung, daß die Architektur Gestaltung des Anorganischen sei. Der »Kampf von Schwere und Starrheit« bildet demgemäß nach Schopenhauer und Siebeck das grundlegende Motiv ihrer Darstellung.

Es ist Schmarsows nicht zu unterschätzendes Verdienst, dem gegenüber als erster mit Entschiedenheit auf die Raumgestaltung in der Architektur hingewiesen zu haben. Ihm ist Architektur das Schaffen einer räumlichen Umgrenzung, eines Rahmens für den Menschen und sein Leben. Bildet für die klassizistische Architekturtheorie der griechische Tempel, eine ihrem künstlerischen Wesen nach körperliche Form, das Paradigma, so ist es für Schmarsow bezeichnender Weise die christliche Basilika, eine Innenraumform, die vorzüglich der ästhetischen Analyse zugrunde gelegt wird. In neuester Zeit hat die Einstellung auf den Hohlraum, sowohl bei den schaffenden Künstlern als auch in der kunstgeschichtlichen Betrachtung das entschiedene Übergewicht erhalten. Es ist fast zum Gemeinplatz geworden, von der Architektur als Raumkunst in diesem Sinne zu sprechen. Sörgels Architekturästhetik ist der konsequenteste und interessanteste

Versuch, diesen Gedanken bis in die äußersten Folgerungen durchzudenken.

Beide Auffassungen scheinen sich als etwas Kontradiktorisches auszuschließen; und doch ist nicht zu leugnen, daß in beiden etwas für die Architektur Charakteristisches und Wesentliches zum Ausdruck gelangt. Andererseits zeigen beide Anschauungen eine Einseitigkeit, indem sie wesentlichen Aufgaben der Architektur nicht gerecht werden. Die Unzulänglichkeit der Theorie der Körperformen zeigt sich z. B. deutlich in dem Erklärungsversuch von Lipps für Bogen und Gewölbe, die er als Einziehungen der Masse von einem ideell gedachten geraden Sturz oder einer geraden Decke erklärt. Ebenso nötigt aber die folgerichtige Anwendung der »Konkavität« auf die Körperformen zu Formulierungen, die z. B. bei Sörgel die Annahme eines über den Körperformen »vorstellungsweise punktierten Himmelsraumes« dem ästhetischen Erlebnis nicht mehr entsprechen. Vollends vermag eine Begründung der Architektur auf der Gestaltung des Hohlraums nicht das weitere Gebiet der tektonischen Künste mitzuumfassen, da sich z. B. einer solchen Definition nur solche Möbel einordnen lassen, die nach Sörgel »zugleich Raumhüllen für Gegenstände sind«. Damit wird durch das Kunstgewerbe eine Scheidelinie gezogen, die vollkommen den empirischen Tatsachen widerspricht.

Es ist nun die Frage, ob eine Einstellung zu finden ist, von der aus beide für die Architektur wesentlichen Erscheinungsformen einheitlich erklärt werden können.

Stellen wir die Frage nach der Abgrenzung der Architektur von den Bildkünsten, die für die Wesensbestimmung entscheidend ist, so zeigt sich, daß die Theorie der Körperform vor allem eine Unterscheidung von der Plastik, die der Raumform von der Malerei verlangt. Fassen wir die Architektur als Körperform, so müssen wir fragen, inwiefern sich diese von der Plastik, die doch auch Körperform ist, unterscheidet; und tatsächlich sind die Grenzen zwischen diesen Gebieten sehr schwankend. Nimmt man die Architektur als Raumdarstellung, so tritt die Malerei zu ihr in Konkurrenz, denn auch sie stellt Raum, nämlich Hohlraum, Luftraum, d. h. die Körper im Raum und in ihrer räumlichen Beziehung zueinander dar.

Man könnte nun den Unterschied darin finden, daß die Bildkünste Formen der Wirklichkeit, Naturformen wiedergeben, daß sie **reproduzierend** sind, während die Architektur freie räumliche Gebilde schafft, also **frei produzierend** ist. Man hat auch wiederholt auf dieses unterscheidende Merkmal hingewiesen, das auch dem System Dessoirs zugrunde liegt. Diese Unterscheidung ist sicherlich richtig. Es ist nur die Frage, ob sie umfassend genug ist, und ob sie nicht

durch eine noch allgemeinere, weitere Voraussetzung, die sie mit in sich schließt, ersetzt werden kann.

Eine Statue kann architektonische Bedeutung haben und architektonische Funktionen erfüllen, ohne deswegen aufzuhören, Statue zu sein, d. h. Wiedergabe einer organischen Naturform, eines Menschen oder Tieres. Was bedeutet es nun, daß die Statue architektonisch aufgefaßt wird oder architektonisch wirkt?

Andererseits ist die Formulierung der Wiedergabe von Naturformen als Wesen der Bildkünste nicht ganz erschöpfend. Gerade die Erscheinungen der modernsten Kunst drängen auf eine Erweiterung. Eine nicht mehr gegenständliche Malerei, wie die Kandinskys oder gewisse Werke des französischen Kubismus, eine ebensolche Plastik, wie der russische Konstruktivismus, bleibt — man mag diese Erscheinungen werten, wie man will — doch Malerei und Plastik und muß in deren Definition inbegriffen werden.

Was bedeutet also jenes unterscheidende Moment der Wiedergabe? Gehen wir der Frage weiter nach, so finden wir, daß ihm eine verschiedene Art der Wirklichkeit des Kunstwerkes zugrunde liegt.

Jedem Kunstwerk als ästhetischem Objekte eignet hinsichtlich seines ideellen Inhaltes eine gewisse Wirklichkeit; d. h. das Dargestellte ist im Kunstwerk wirklich. Lipps hat dieses Phänomen genauer untersucht und als »ästhetische Realität« bezeichnet. Diese ästhetische Wirklichkeit ist, wenn auch eine allgemein-ästhetische Erscheinung, doch nicht in allen Künsten von gleicher Art. Was Bildkunst und Architektur unterscheidet, ist gerade die verschiedene Art dieser ästhetischen Wirklichkeit. Die Malerei und Plastik stellen eine von der Realität grundsätzlich verschiedene ideelle Welt dar, gleichviel, ob sie Naturformen wiedergeben, oder bloß durch Qualitäten wirken. Die Architektur dagegen besteht eben ihrer ästhetischen Wirklichkeit nach, als ästhetisches Objekt, in der Realität. Sie ist künstlerisch gestaltete Realität. Damit umfaßt sie ebenso die Baukunst im engeren Sinne als die übrigen tektonisch technischen Künste. Sie gestaltet ebenso den Raum für unsere Lebensfunktionen, als das Gerät für unsere Betätigung.

Der Gedanke der Realität der Architektur im Gegensatz zur Idealität der Bildkünste ist nicht neu. Er taucht gelegentlich in der ästhetischen Literatur unter verschiedenen Formulierungen auf und hat vor allem in Hartmanns »Philosophie des Schönen« entschiedenen Ausdruck gefunden. Der Grundfehler fast aller dieser Formulierungen, vor allem der höchst unglücklichen Hartmanns liegt darin, daß die Architektur als tatsächliche Wirklichkeit gleich den Erscheinungs-

formen des praktischen Lebens genommen wird und nicht als ästhetische Wirklichkeit, woraus die unhaltbare Folgerung sich ergibt, daß das Architekturschöne nach Kant nur eine pulchritudo adhaerens und die Architektur nach Hartmann eine »unfreie« Kunst sei. Nicht um den Unterschied von ästhetischer und praktischer Wirklichkeit handelt es sich bei den Bildkünsten und der Architektur, sondern um eine verschiedene Art der Wirklichkeit innerhalb des ästhetischen Erlebnisses.

Ist die Architektur Kunst, so kann sie, ästhetisch betrachtet, nicht Wirklichkeit schlechthin sein; sie muß vielmehr aus dieser herausgehoben werden, um überhaupt ästhetisches Objekt werden zu können. Dieses Prinzip der Isolierung, das Hamann mit Recht betont hat, kann wohl als allgemein anerkanntes Postulat der Ästhetik aufgefaßt werden, läßt es sich doch in allen ästhetischen Theorien seit Kants »interesselosem Wohlgefallen« in irgend einer Formulierung nachweisen.

Wenn die Architektur nun nicht Wirklichkeit schlechthin, sondern ästhetische Wirklichkeit ist, wodurch unterscheidet sie sich dann von der ideellen Wirklichkeit der Bildkunst?

Wirklichkeit ist das Setzen der Erscheinung als Objekt; die Zuerkennung derselben Existenz, die mir im Selbstbewußtsein unmittelbar gegeben ist, an etwas in der Erscheinung mir Gegebenes außer mir. Indem ich dem Ding außer mir die gleiche Existenz zubillige, ordne ich es in den Raum und in die Zeit meiner Existenz ein. Was wirklich ist, ist, eben weil es wirklich ist, mit mir gleichzeitig, ist gegenwärtig, ist eingeschlossen in den einheitlichen und einen einzigen Raum meiner Existenz. Nur insofern es dies ist, kann es für mich »Wirklichkeit« sein, d. h. auf mich »wirken«.

Wenn ich also sage, Architektur ist künstlerisch geformte Wirklichkeit, so sage ich, daß sie meiner Gegenwart und meinem Lebensraum angehört, daß sie Gestaltung dieses meines Lebensraumes oder Gestaltung in diesem meinem Lebensraume ist.

Hier zeigt sich deutlich der Unterschied zu den Bildkünsten. Das was im Bilde dargestellt ist, ist in diesem Sinne ebensowenig wirklich, wie der Inhalt einer Dichtung. Es hat die ästhetische Wirklichkeit, die in der reinen Anschauung gelegen ist, aber nicht jene Wirklichkeit, die in der Raum- und Zeitidentität von Objekt und Subjekt begründet ist. Das dargestellte Sein und Geschehen des Bildes ist zeitlich ebensowenig in mein eigenes Zeitkontinuum einzureihen, wie eine dichterische Fabel. Es ist weder gegenwärtig, noch vergangen, denn es ist beziehungslos zu meiner Existenz.

Dadurch unterscheidet sich auch die künstlerische Wiedergabe

von der historischen. Die historische Tatsache ist immer zeitlich und räumlich eingeordnet; ihr kommt immer ein bestimmter Zeitpunkt, ein bestimmter räumlicher Ort zu, der angenommen werden muß, selbst wenn er nicht bekannt ist. In dieser Idealität der Bildkunst liegt wesenhaft ihr Unterschied zur Architektur begründet.

Wirklichkeitsverhältnis und Wiedergabe determinieren sich gegenseitig. Stellt der Marmorblock etwas anderes vor, als sich selbst, d. h. ist er Statue, so muß das, was er vorstellt, Illusion sein, einer ideellen Welt angehören. Soll er dagegen als Wirklichkeit genommen werden, so kann er nur irgendwie gestalteter Marmorblock sein, d. h. nichts außerhalb dieser seiner realen Existenz Liegendes wiedergeben: So geht das Scheidungsprinzip von Wiedergabe und freiem Formschaffen in dem des Wirklichkeitsverhältnisses auf.

Um aber das der Architektur eigentümliche Wirklichkeitsverhältnis zu erfassen, müssen wir das Problem der Isolierung als Grundproblem der Ästhetik nochmals aufnehmen. Es erhebt sich die Frage, wie kann die Architektur Kunst sein, wie kann ihre Wirklichkeit zu ästhetischer Wirklichkeit werden, wie kann sie aus der Wirklichkeit meiner Existenz isoliert, aus meinem realen Leben herausgehoben werden, um ästhetisches Objekt werden zu können, wenn sie wesenhaft, raum-zeitlich mit meiner Existenz verknüpft ist?

Eine solche Isolierung ist nur möglich, wenn meine Existenz als betrachtendes Subjekt im Akte der ästhetischen Anschauung mitisoliert wird; d. h. meine Existenz selbst in die ästhetische Wirklichkeit aufgenommen wird, selbst ästhetische Wirklichkeit wird. Indem das architektonische Kunstwerk in der ästhetischen Betrachtung aus der praktischen Wirklichkeit herausgehoben wird, die raum-zeitliche Verknüpfung mit dem betrachteten Subjekt aber bestehen bleibt, muß dieses selbst aus seiner Wirklichkeit herausgehoben werden; d. h. wir fühlen uns, wie eine bezeichnende Redewendung besagt, wie »in eine andere Welt versetzt«. Wir können, indem wir uns der Terminologie von Müller-Freienfels bedienen, sagen, daß wir in der Architektur »Mitspieler« sind, während wir in den Bildkünsten »Zuschauer« bleiben.

Auch vor dem Bilde können wir das Gefühl haben, in den Bildraum hineingezogen zu werden, den Wunsch empfinden, in ihn hineinzugehen; dieser innere Drang — der durchaus ästhetisch fundiert ist — bleibt aber notwendig unbefriedigt, bleibt ungelöste innere Spannung. Die Architektur erleben wir dagegen erst voll in der lebendigen Bewegung, im Umhersehen, Umhergehen, in der Durchdringung mit dem ihr adäquaten Leben.

Welche Rolle das Hineinziehen des betrachteten Objektes in die

Sphäre der ästhetischen Idealität spielt, können wir auch an anderen Künsten beobachten. Sehr bezeichnend sind z. B. die Versuche in der Schauspielkunst, den Zuschauer zum »Mitspieler« des dramatischen Geschehens zu machen, sei es durch Aufnahme des Zuschauers in den Bühnenraum, wie bei der Shakespeare-Bühne, sei es durch Übergreifen des Bühnenraumes in den Zuschauerraum, wie z. B. durch Auftreten von Schauspielern unter den Zuschauern oder durch die verschiedenen Versuche der »Raumbühne« in der Mitte der Zuschauer.

Wir können dabei beobachten, wie durch das Aufheben der räumlichen Isolierung das an sich zeitlich Unbestimmte, in diesem Sinne zeitlose Geschehen des dramatischen Vorganges zur unmittelbar erlebten Gegenwart und damit zur Wirklichkeit wird. Nicht um ein Aufheben der ästhetischen Isolierung an sich handelt es sich dabei — dies würde im Gegenteil eine vollkommene Desillusionierung hervorrufen, was in solchen Fällen auch leicht eintreten kann —, sondern um ein Einbeziehen der eigenen Existenz des Betrachters in die Illusionswelt des Schauspiels, ähnlich wie in der Architektur. Es wird damit verständlich, warum das antike Theater mit der Raumeinheit von Zuschauerraum und Bühne gegenüber der Guckkastenbühne als architektonischer, diese als malerischer empfunden wird.

Dieses spezifische Wirklichkeitsverhältnis beruht, wie wir gesehen haben, auf einer bestimmten Betrachtungsweise. Wir können es also auch so ausdrücken: wenn ich ein Objekt als wirklich nehme, wenn ich seine räumliche Bestimmung mit dem Ich-Raum identisch setze, d. h. wenn ich mich mit ihm im gleichen Raume befindlich fühle, so betrachte ich es architektonisch. Wir kehren damit zum Ausgangspunkt zurück, daß das Wesenhafte der Architektur in der Betrachtungsweise liegt, daß wir ein- und dasselbe Objekt verschiedenartig betrachten können und es damit verschiedenen Künsten zuordnen. Daß aber ein künstlerisches Gebilde als ein architektonisches schlechthin zu bezeichnen ist, heißt, daß es aus einer architektonischen Betrachtung schöpferisch hervorgegangen ist, daß es demgemäß eine architektonische Betrachtung verlangt, daß ihm nur eine architektonische Betrachtung gerecht zu werden vermag.

Ein Architekturwerk muß aber keineswegs architektonisch betrachtet werden. Es ist sogar bezeichnend, daß der Laie vielfach mehr zu einer malerischen Auffassung neigt, daß er mehr die zufälligen Gruppierungen und Überschneidungen, die bildmäßigen Ausschnitte, die »malerischen Winkel« sucht und bevorzugt. Das Wesentliche dieser malerischen Betrachtung liegt bezeichnenderweise in der bildmäßigen Isolierung und Distanzierung. Den »malerischen Winkel« er-

leben wir nicht im Herumsehen und Herumgehen als einen uns umschließenden Raum; er ist vielmehr an einem bestimmten Standpunkt, von dem er zur Geltung kommt, an einen bestimmten Ausschnitt gebunden. Man beachte, wie eine Architektur durch einen rahmenden Torbogen oder ein Fenster gesehen, sofort bildhaften, malerischen Charakter annimmt. Es ist bezeichnend, wie sich dabei sofort der Eindruck von etwas Unwirklichem einstellt.

Die Grenzgebiete zwischen den verschiedenen Künsten ergeben sich daher dort, wo ein Schwanken in der Betrachtungsweise durch die Konstitution des Kunstwerkes oder seine räumliche Einordnung begründet ist. Nehmen wir z. B. eine in einem Gartenrondeau aufgestellte Statue, die den Raub der Proserpina darstellt. Ich kann diese Plastik im Zusammenhang mit ihrer Umgebung, als Teil der Gartenanlage sehen, d. h. in ihren architektonischen Funktionen, insofern als das Gartenrondeau Architektur ist. Dann ist die Plastik eben »Statue« und nicht »Raub der Proserpina«. Der Inhalt der Wiedergabe ist ganz nebensächlich — es könnte ebenso Apollo und Daphne sein — wesentlich ist allein die Form des Steinblockes, die Silhouette, die Massenbewegung, kurz das »Architektonische« in der Statue. Die Statue ist ebenso wie der Garten Wirklichkeit.

Stelle ich mich nur auf den dargestellten Inhalt ein, sehe ich nicht die Statue, sondern den Raub der Proserpina, so isoliere ich damit das Bildwerk aus der realen Umgebung. Der Raub der Proserpina, den ich künstlerisch erlebe, spielt sich weder gegenwärtig, noch im realen Raum des Gartens ab, er gehört durchaus einer ideellen Welt an, die zeitlich und räumlich mit der realen Welt meiner Existenz nichts gemein hat, zu ihr grundsätzlich beziehungslos bleibt. Ich betrachte so die Statue als plastisches Kunstwerk.

Man braucht sich nur bewußt zu werden, wie das Inhaltliche bei der sogenannten Architekturplastik vollkommen zurücktritt, wie wir es zumeist gar nicht apperzipieren — wir fragen gar nicht, was jene Figuren auf Giebeln und Attiken »vorstellen« — wie es einer ganz anderen Einstellung bedarf, in ihnen nicht nur Architekturformen, sondern darstellende Bildwerke zu sehen.

Daß aber nicht die Isolierung an sich das Moment der Unterscheidung bedeutet, daß der Unterschied nicht einerseits im Zusammensehen mit der Umgebung, andererseits im isolierten Sehen liegt, zeigt ein anderes Beispiel. Ein barocker Ölberg, bei dem die plastischen Figuren sockellos in die freie Natur gestellt sind, die Jünger beispielsweise auf dem bloßen Erdboden unter Bäumen liegen, verlangt ebenfalls ein Zusammensehen mit der Umgebung, mit der Natur, trotzdem wirkt er nicht architektonisch. Das Zusammensehen

darf eben, soll die Betrachtungsweise der künstlerischen Absicht gerecht werden, nicht architektonisch, sondern muß malerisch sein. Man stelle sich nur vor, daß man zwischen den Figuren durchschreitet, sie als Realitäten nimmt, so wird sofort jede Illusion schwinden; wir sehen nicht mehr die am Boden ausgestreckten, schlafenden Jünger, sondern tote Steinklötze.

War bei dem ersten Beispiel neben der plastischen eine architektonische Betrachtung möglich, d. h. im Kunstwerk begründet, da dieses neben seinen plastischen auch architektonische Funktionen beinhaltete, so ist sie hier überhaupt ausgeschlossen.

Die architektonische Funktion des Kunstwerkes im Naturraum kann daher nicht schlechthin im Zusammensehen der Architektur mit der Umgebung begründet sein, denn dieses Zusammensehen ist ebenso, ja im besonderen Maße der malerischen Betrachtung eigen. Wenn wir aussagen, daß ein Bauwerk seine Umgebung architektonisch bestimmt, meinen wir, daß es uns als Betrachter bestimmt, auch die Umgebung architektonisch zu sehen.

Damit ergibt sich auch für jenes künstlerische Erlebnis, das Sörgel aus einem durchaus richtigen Empfinden heraus als das Raumschöpferische einer architektonischen Körperform, z. B. einer Pyramide, im Sinne der Konkavität zu erklären versucht hat, eine Neuformulierung. Nicht darum handelt es sich, daß die Phantasie um das körperliche Architekturgebilde eine Hohlraumform sich schafft, gleichsam einen Sturz darüber stülpt, sondern darum, daß uns das Architekturwerk nötigt, auch die Umwelt architektonisch zu betrachten, sie ästhetisch mit dem Architekturwerk aus der praktischen Realität herauszuheben.

So wird uns tatsächlich ein isoliertes Mal auf ebener Fläche leicht zu der Vorstellung veranlassen, den Himmel als Kuppel, als »Himmelsgewölbe«, wie eine geläufige sprachliche Metapher besagt, über dem Denkmal zu sehen.

Das Wirklichkeitsverhältnis der Architektur vermag aber auch jenen Gegensatz zwischen Architektur und Plastik zu erklären, auf dem Zucker in seinem Aufsatz über Grenzprobleme der Architektur und Plastik hingewiesen hat. Was er als Kontinuität des räumlichen Zusammenhanges in der Architektur faßt, bedeutet nichts anderes als die Identität des ästhetischen Raumes mit dem Ich-Raum und die darin begründete Realität. In der Plastik ist dagegen die Diskontinuität, wie Zucker es ausdrückt, notwendig, da nur durch den Gegensatz von ästhetischem Raum und »Außenstehendem« jener zum Illusionsraum werden kann.

Soll aber die hier gegebene Wesensbestimmung der Architektur

als grundlegend erwiesen werden, so muß sie sich vor allem an den zwei Hauptproblemen der Architektur erproben, an der besonderen von den Bildkünsten unterschiedlichen Bedeutung des **Materials** und des **Zweckes** in der ästhetischen Konstitution des architektonischen Kunstwerkes.

Das Material hat in der Architektur und in den Bildkünsten eine grundsätzlich verschiedene ästhetische Funktion. Bei diesen ist es nur Träger eines ideellen Lebens, das in ihm dargestellt wird. Es geht nur insofern in die ästhetische Betrachtung ein, als sich in ihm das schöpferische Gestaltungsprinzip darstellt — wie dies erfolgt, kann hier nicht näher ausgeführt werden.

In der Architektur dagegen ist das Material in der Sphäre der ästhetischen Betrachtung Wirklichkeit, es ist **selbst** ästhetisches Objekt. Es ist nicht in ihm etwas dargestellt, es stellt sich vielmehr selbst dar, es ist selbst Dargestelltes. Damit finden alle jene Theorien ihre Erklärung, die auf der Auffassung der Architektur als Körperform beruhen.

Indem das Architekturwerk ästhetisch als Wirklichkeit aufgefaßt wird, unterliegt es auch dem Gesetze der Schwere; es muß sich mit ihm irgendwie auseinandersetzen. Die darauf beruhende »ästhetische Mechanik«, wie Lipps es bezeichnet hat, charakterisiert doch wiederum nicht eindeutig die technischen Künste. Einerseits spielt jene Verlebendigung und Einfühlung der Linie, Fläche oder Körperform, die als ästhetische Mechanik bezeichnet wird, in der gesamten gegenständlichen Bildkunst ebenfalls eine entscheidende Rolle, andererseits ist es durchaus möglich, sich eine nicht gegenständliche Darstellung von Kräften der Schwere und ihrer Gegenwirkung durch Linien, Flächen und Körperformen vorzustellen, die darum noch nicht als Architektur zu bezeichnen wäre.

Tatsächlich sind im modernen Konstruktivismus solche Versuche zu finden, die wir ihrem Wesen nach der Plastik oder Malerei zuordnen müssen. Handelt es sich hier auch für unser gegenwärtiges Entwicklungsstadium der Kunst nur um Grenzfälle — die Entwicklung der Zukunft könnte uns überdies auch diesbezüglich eines anderen belehren —, so sind doch gerade diese Grenzfälle für die Wesensbestimmung bezeichnend. Was diese dreidimensionalen Gebilde modernster Plastik von der Architektur scheidet, ist eben ihr ästhetisches Wirklichkeitsverhältnis: das in ihnen dargestellte Kräftespiel gehört ebenso einer ideellen Welt an, wie die Darstellung irgend eines gegenständlichen Motives.

Diese Grenzfälle zeigen deutlich, daß weder die freie Formgebung im Gegensatz zur Wiedergabe von Naturform, noch die Auffassung

des Materials selbst als ästhetisches Objekt genügen, das Wesen der Architektur voll zu erfassen.

Das in der Architektur gelegene Wirklichkeitsverhältnis muß sich aber notwendig auch in einem Verhältnis zum **Wollen,** zur Aktivität, zum Leben des schöpferischen und betrachtenden Objektes ausdrücken. Indem Architektur Wirklichkeit ist, muß sie auch auf uns wirksam sein. Sie bestimmt unser Leben, sie erhält erst durch dieses »Bestimmen«, durch diese ihr eigentümliche Rückwirkung des Geschaffenen auf das schöpferische Subjekt ihren Sinn. In diesem besonderen Verhältnis ist das Zweckproblem der Architektur als ein ihr Wesenhaftes begründet.

Es gehört zu den umstrittendsten Fragen der Architekturästhetik. — Im allgemeinen kann man die vorherrschende Anschauung dahin umschreiben, daß man einerseits anerkennt, daß in irgend einer Weise das Architekturwerk notwendig einen Zweck haben müsse, daß aber andererseits der Zweck etwas Außerästhetisches sei, das doch wiederum nicht die ästhetische Gestaltung im Wesen bestimmen könne. Die Lösung fand man entweder in einem mehr oder weniger entschiedenen Materialismus, der tatsächlich die Architekturformen aus der Zweckbestimmung abzuleiten und ihren ästhetischen Wert nach deren Erfüllung zu bemessen versuchte, oder in einem Kompromiß-Standpunkt, der sich damit begnügte, vom Architekturwerk als ästhetischem Objekte nur zu verlangen, daß es seiner Zweckbestimmung nicht widerspreche.

Wir müssen uns nun fragen, was wir eigentlich unter dem Zweck des Architekturwerkes verstehen. Die geforderte Zweckbestimmung des Architekturwerkes besagt doch wohl nichts anderes, als daß wir in ihm unsere »zufällige« Umwelt bestimmten Lebensfunktionen entsprechend sinnvoll für eine bestimmte Lebenseinstellung gestalten. Hierbei sind natürlich unter diesen Lebensfunktionen nicht bloß praktische, sondern auch rein ideelle zu verstehen.

Indem wir unsere Umwelt zweckmäßig und sinnvoll gestalten, schaffen wir aber noch kein Kunstwerk.

Der Begriff des Zweckmäßigen liegt seinem Umfange nach zum größten Teile außerhalb des Ästhetischen, er vermag aber in das Ästhetische einzudringen. Das Zweckmäßige ist nicht als solches bereits ästhetisch wertvoll, es vermag aber ästhetisch wertvoll zu werden. Das Verhältnis des Zweckes zur künstlerischen Gestaltung ist genau analog dem der Nachahmung in den Bildkünsten.

In beiden Fällen haben diese für die betreffenden Künste wesentlichen Begriffe in der Ästhetik großes Unheil angerichtet. Wie man

die Bildkünste aus der Nachahmung, wie man ihre ästhetische Wertung daraus ableiten wollte, so versuchte man, die technischen Künste aus der Zweckbestimmung zu erklären und darnach zu bewerten. Beide Anschauungen können heute als überwunden gelten. Trotzdem man aber in den Bildkünsten erkannt hat, daß es sich bei Ablehnung der Kunst als Nachahmung doch wiederum nicht um eine Kunst trotz Nachahmung handelt, daß die Nachahmung in den Bildkünsten zwar nicht wesenhaft, aber doch wesentlich ist, daß das Ästhetische sich nicht nebenbei als etwas der Nachahmung Fremdes oder Gegensätzliches ergibt, sondern doch wieder in ihr sich entwickelt und darstellt, so ist in der Architekturästhetik, welche den Materialismus der Zweckmäßigkeitstheorien abzustreifen versuchte, doch noch die Vorstellung vielfach verbreitet, daß Zweckbestimmung und Zweckmäßigkeit etwas dem künstlerischen Wollen Entgegengesetztes sind, gegen das es sich durchzusetzen habe oder mit dem es irgendwie ein Kompromiß eingehen müsse. Selbst Riegel sieht in allem Verstandesmäßigen in der Architektur etwas Hemmendes. Mit Recht hat dagegen Sörgel Einspruch erhoben.

Wie durch die Wiedergabe von Formen der Wahrnehmungswelt eine bestimmte gefühlsmäßige Lebenseinstellung, ein bestimmtes geistiges Spannungsverhältnis vom Ich zur Welt, sinnlich in dieser zum Ausdruck gelangt, ebenso stellt sich durch das »einem Zwecke dienen« eine geistige Einstellung in der Architektur anschaulich dar. Es handelt sich in beiden Fällen um das sinnliche Substrat, in dem die geistige Einstellung anschauliche Gestalt erhält. In dem besonderen Zwecke erlebe ich meine geistige Einstellung in concreto, er ermöglicht es erst, ihr sinnfällige Form zu geben. Er ist in demselben Sinne »Inhalt« des Kunstwerkes, wie der wiedergegebene »Stoff« Inhalt des Bildwerkes ist.

Wenn Zucker die Zweckbestimmung des Bauwerkes aus der »zweckhaften Bewegung« erklärt und damit auf die Kategorie des Zeitbegriffes zurückführt, so zeigt sich gerade darin wieder die Verknüpfung des Zweckbegriffes mit dem Wirklichkeitsbegriff. Die Erfüllbarkeit des Raumgebildes mit zweckhafter Bewegung, die Umgehbarkeit eines Körpergebildes, in denen Zucker mit Recht ein wesentliches Kriterium der Architektur erblickt, sind eben im besonderen Wirklichkeitscharakter der Architektur begründet. Weil das Architekturwerk wirklich ist, weil bei ihm das betrachtende Ich in seiner räumlichen und zeitlichen Determinierung mit isoliert wird, d. h. aus der praktischen Wirklichkeit herausgehoben und in den ästhetischen Wirklichkeitsbereich aufgenommen wird, sich also im Bauwerk gleichsam wie in einer andern Welt bewegt, wird es

aus einem Betrachter zum Benutzer. Auch eine Statue kann umgangen werden, ja sie kann ihrer künstlerischen Konstitution nach diese Umgehung notwendig verlangen, aber diese Bewegung bleibt immer bloßer Wahrnehmungsakt, sie spielt sich nicht im Illusionsraum der bildhaften Darstellung ab, sie steht zu dieser in keiner funktionellen Beziehung. Aber gerade dieses Beispiel zeigt wieder den Grenzfall. Indem wir die Vollplastik umgehen, wird sie uns leicht zum raumbestimmenden Mal, d. h. sie kann aus einer Plastik zur Architektur werden.

Noch ist aber ein charakteristischer Unterschied zwischen Bildkünsten und Architektur hervorzuheben, der uns noch tieferen Einblick in das Wirklichkeitsverhältnis des Architekturwerkes gewährt.

Die Architektur ist seltsamerweise nicht allen Modifikationen des Schönen zugänglich, wie die übrigen Künste: es gibt keine **tragische** und es gibt keine **komische** Architektur, d. h. ein Architekturwerk vermag zwar komisch zu wirken — eine komische Wirkung liegt also durchaus im Darstellungsbereiche der Architektur — aber in seiner komischen Wirkung kann das Architekturwerk als solches nicht ästhetisch wertvoll sein, oder wenn es trotzdem als ästhetisch wertvoll zu nehmen ist, hört es auf, Architektur zu sein. Komisch kann es nur sein, insofern es nicht Wirklichkeit, sondern Wiedergabe, Illusion ist. So können wir uns wohl eine komisch wirkende Architektur als Theaterdekoration vorstellen.

Aber ebensowenig vermag die Architektur tragisch zu wirken; sie vermag nicht das Unterliegen, den Untergang wertvoller Kräfte unter einer stärkeren Gewalt darzustellen. Gerade darin erkennen wir, wie eine Auffassung der Architektur als Symbolisierung des Kampfes von aufstrebender Kraft und Schwere versagt. Ist dieses Motiv auch zweifellos für die Architektur charakteristisch und im Wirklichkeitscharakter und der Materialität der Architektur begründet, so muß es doch notwendig eine entscheidende Einschränkung erfahren, um architektonische Gestalt erhalten zu können. Die Architektur vermag diesen Kampf nicht schlechthin, sondern nur im positiven Sinne darzustellen, als Sieg der Kraft gegen die Schwere, als **Erhabenes**, nicht aber als Unterliegen der Kraft, als Tragisches. Dies ist aber nicht darin begründet, daß mit architektonischen Mitteln das Zusammenbrechen unter äußeren schicksalhaften Gewalten nicht darstellbar wäre — sicherlich ist dies auch ohne Wiedergabe von Naturformen möglich — sondern darin, daß eine solche Darstellung dem Wesen der Architektur widerspricht, daher entweder ästhetisch negativ oder unarchitektonisch, d. h. über die Grenzen der Architektur übergreifend, wirkt. Eine künstliche Ruine wird, eben weil sie etwas mit architektonischen Mitteln

darstellt, das über das Wesensbereich der Architektur hinausgreift, als malerisch, d. h. als ein Grenzfall empfunden.

Schließlich hat auch das **Häßliche** in der Architektur eine andere Bedeutung, als bei den Bildkünsten. Das Häßliche kann in diesen ästhetisch wertvoll sein, in jener nicht. Wir können die Tragik der Armut in der Malerei in einer verfallenen Hütte, in schmutzigen, kahlen Mauern eines Vorstadthauses, in einem widerwärtigen finsteren Hof darstellen, wir können aber nicht ein solches Haus, einen solchen Hof als künstlerisch wertvoll bauen. Wollen wir in der Architektur das Leben armer Leute künstlerisch zum Ausdruck bringen, so können wir dies nur, indem wir dieses ärmliche Leben positiv werten, etwa in seiner Einfachheit, Bescheidenheit, Natürlichkeit, in seinem Puritanismus. Ob Hütte oder Palast, Fabrik oder Kirche, wir können architektonisch in ihnen nur das Positive, das Bejahende der Lebensfunktionen, denen sie dienen, zum Ausdruck bringen.

Damit haben wir bereits gesagt, was allen Erscheinungen, die wir soeben festgestellt haben, gemein ist.

Im Tragischen, Komischen und Häßlichen handelt es sich stets um etwas Negatives, etwas, das wir in Wirklichkeit nicht wollen können, etwas nicht Seinsollendes. Eben dieses Negative scheidet sie aus der Architektur aus.

Das Wirklichkeitsverhältnis gewinnt damit eine weitere Bestimmung. Es ist nicht nur als Darstellungsform, sondern auch für den Wertmaßstab von wesenhafter Bedeutung. Es ist nicht nur notwendig, daß wir das architektonische Kunstwerk als Wirklichkeit auffassen, sondern daß wir es auch als Wirklichkeit werten. Von diesem Standpunkt können wir dem Gegensatz von Illusion und Wirklichkeit nochmals eine andere Fassung geben: in den Bildkünsten stellen wir die Natur dar, »wie wir sie **sehen**«, d. h. als Illusion, in der Architektur, wie wir sie **wollen**, d. h. als Wirklichkeit.

In der Architektur spricht sich immer ein Beherrschen der Natur durch den menschlichen Willen aus. Damit erhält der Begriff des Architektonischen im weiteren Sinne im Gegensatze zum Malerischen erst jene Bedeutung, die darin gelegen ist, daß wir einen Barockgarten als architektonisch gegenüber einem englischen Naturpark, der doch als künstlerisches Gebilde ebenfalls Architektur ist, bezeichnen.

Es wurde im Vorhergehenden versucht, die grundlegende Bedeutung des Wirklichkeitsverhältnisses für das Wesen der Architektur zu erweisen. Es wäre interessant zu untersuchen, wie weit dieser kategoriale Begriff auch für die musischen Künste, vor allem für das Verhältnis vom Tanz zum Schauspiel, sich als fruchtbar erweist.

Mitberichte.

Paul Zucker:

Subjektivismus in der Architektur.

I.

Die Geschichte der bildenden Kunst wurde in den letzten dreißig Jahren im wesentlichen aufgefaßt als eine Entwicklungsgeschichte der Seh- und Gestaltungsformen aufeinanderfolgender Generationen. Der überwältigende Einfluß Wölfflins (Von der »Klassischen Kunst« bis zu den »Grundbegriffen«) ist bekannt genug, ebenso bekannt seine wissenschaftsgeschichtlichen Folgeerscheinungen: einerseits völlige Vernachlässigung der eigentlich allgemeiner gegründeten Historie, Identifizierung von Kunstgeschichte mit einer rein formalanalysierenden Geschichte des menschlichen Sehens — nicht so bei Wölfflin selbst, wie bei seinen unmittelbaren und mittelbaren Schülern — und andererseits der Verzicht oder zum mindesten ein nur verschämtes Bekenntnis zur Einzeldarstellung eines Künstleroeuvres. Die Reaktion gegen die erste dieser Folgeerscheinungen, das Herauslösen der optischen Probleme als vermeintlich zusammenhangloser Einzelerscheinungen aus ihrer historischen, soziologischen, psychologischen usw. Bedingtheit — ist bereits im Gange: breit angelegte, kulturgeschichtlich motivierte Darstellungen werden schon wieder geschrieben, im Wechsel der Generationen kommen Burckhardt und Grimm wieder zu ihrem Recht — und wäre es in so dilettantischer Form wie bei Spengler.

Aber noch sehen wir kaum eine Änderung der eigentlich wissenschafts-geschichtlichen »Mode« in bezug auf das zweite Problem: das Verhältnis des Einzeloeuvres zum Gesamtschaffen einer Generation. Daß hier die Entwicklung oder besser Änderung unseres Sichtpunktes langsamer und komplizierter verläuft, ist nur allzu erklärlich. Denn hier trafen die formalgeschichtlichen Problemstellungen Wölfflins, Schmarsows, in gewissem Sinne auch Riegls (bei aller Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit untereinander darf man die Namen in dieser Hinsicht doch zusammen nennen) zusammen mit einer ganz allgemeinen Einstellung zur Geschichte schlechthin. Die Methodik ihrer formalen »Desindividualisierung« war ja nur ein Seitenzweig eines Historizismus, der als letzte Konsequenz der Rationalistik des 18. Jahrhunderts aufzufassen ist. In diesem Zusammenhange könnte man ihre Geschichtsauffassung als eine Art optischen Marxismus bezeichnen. Natürlich nur als »Denkform«, nicht etwa in der Begründung der formalen Entwicklung, in der ja gerade die genannten sich soweit wie möglich untereinander unterscheiden. Die Konstruktionen

Taines, seine Rückführungen werden zwar als zu rationell und zu allgemein abgelehnt, seine Grundanschauung von der Möglichkeit einer Verallgemeinerung generationsmäßig gemeinsamer Kunstschöpfung ist aber stillschweigende Voraussetzung geworden.

Selbstverständlich soll in folgendem nicht etwa dieser Tatsache widersprochen werden. Nur dürfte, der ausgleichenden Gerechtigkeit halber, nun für einige Zeit einmal das Bewußtsein von der individuellen Sonderexistenz jedes Künstleroeuvres wieder etwas mehr in den Vordergrund gestellt werden.

Die Anzeichen der Umkehr mehren sich, typisch für das Verhalten der letzten Generation zu dieser Frage ist vielleicht Fraenger[1]), Einzeldarstellungen neuerer Künstler, wie der sonst in diesem Zusammenhang zu nennende »Vincent« Meyer-Graefes sind natürlich nicht beweiskräftig, da für uns zeitlich so nahe stehende Künstlerpersönlichkeiten mangels einer zusammenfassenden Allgemeinschau jede andere Darstellungsmöglichkeit sowieso ja fehlt. Wo solche Allgemeindarstellungen »unserer« oder der letztvergangenen Zeiten, auch noch des Impressionismus, gegeben werden, sind sie, wenn sie mehr sein wollen als subjektive und polemische Wertungen, nichts als feuilletonistischer Dilettantismus, der jeweilig fünf Jahre später maßlos antiquiert erscheint. Beweis hierfür die gesamte Literatur des »Expressionismus«. Immerhin beschränken sich diese Symptome durchaus auf die Geschichte der Malerei. Für die Darstellungen aus der Geschichte der Skulptur sind mir Parallelerscheinungen nicht bekannt — denn Arbeiten über Michelangelo, die offensichtlichste »Inselerscheinung« der Kunstgeschichte beweisen in diesem Zusammenhange nichts. Am allerwenigsten ist jedoch die Architektur auf Individualleistung hin angesehen worden[2]), dieser Zweig der bildenden Kunst, dessen Anonymität schon Tradition geworden ist.

II.

Versucht man eine Analyse der architekturhistorischen Entwicklung — (wobei das Wort »Entwicklung« schon unbewußt eine petitio principi involviert) — unter dem Gesichtspunkt des Subjektivismus und Individualismus, so ist das Ergebnis einer ersten allgemeineren Rückschau ein absolutes »Nein«, die Feststellung der scheinbaren Unmöglichkeit der Individualleistung. Der Begriff »Subjektivismus«,

[1]) W. Fraenger: Herkules Seghers, München u. Leipzig 1922.

[2]) Auch hier gilt das bereits oben Bemerkte: Darstellungen moderner Künstler beweisen nichts. Von den wenigen Werken, die überhaupt über Architektur aus dem letzten Drittel des 19. oder aus dem 20. Jahrhundert erschienen sind, kann überhaupt nur eines Anspruch auf ernsthafte Wertung machen, die Arbeit W. C. Behrendts, Alfred Messel, Berlin 1911.

weniger scharf und irreführend auch »Individualismus«, muß aber erst sorgsam geklärt und im engeren Sinne definiert werden, wenn man zu einem wirklichen Ergebnis gelangen will, das sich dann allerdings überraschend einstellt.

Wir verstehen also unter Subjektivismus das Abweichen einer künstlerischen Lösung von dem Gesamtbestande der zur Zeit der Schöpfung vorliegenden Lösungen der gleichen Aufgabe, gleichgültig, ob sie malerischer, plastischer oder architektonischer Natur ist. Von der Verschiedenheit der Problemstellung zwischen der »nachahmenden« bildenden Kunst und der Architektur und ihrer Konsequenz für die Freiheit der Lösungen sehen wir im Augenblick ab. Die individuelle Leistung wird durch diese Abweichung vom Gesamttypus gekennzeichnet, die Abweichung selbst erhält Sinn und Ursache in der Einmaligkeit der menschlichen Sonderexistenz des Künstlers. Worin sie sich beim architektonischen Kunstwerk ausspricht, wird weiter unten festgestellt. Selbstverständlich schalten diejenigen neuartigen Lösungen, die durch eine veränderte Problemstellung, eine Neuartigkeit der architektonischen Aufgabe, also Veränderung des »Zweckes« entstehen, in diesem Betracht, in Hinsicht auf den Subjektivismus des Kunstwerkes, von vornherein aus. Hieraus ergibt sich ohne weiteres, daß im engeren Wortsinn jede individuelle Leistung subjektivistisch ist, aber nicht jede subjektivistische Leistung formal-individualistisch zu sein braucht. Endlich ist ebenfalls ohne weiteres klar, daß innerhalb aller klassizistischen Stilepochen subjektivistische Kunstschöpfungen in der Architektur selten bleiben werden.

Man könnte nun zunächst einwenden, jedes Kunstwerk, das nicht epigonenhaft oder eklektisch ist, sei »subjektiv«. Hierbei vergäße man einen Punkt: Jedes neue Werk, das nicht epigonenhaft oder eklektisch ist (»Eklektizismus« ist übrigens ein derartig relativer Begriff, daß auch in der Art des Eklektizismus unter Umständen eine Originalleistung liegen kann), ist Original, aber es wird ja nur in den seltensten Fällen Lösung einer schon früher gestellten Aufgabe sein. Erst in diesem Fall wird die »originale« Leistung unter sonst gleichen Voraussetzungen zur »subjektiven«. Oder vorsichtiger ausgedrückt: nur unter diesen Umständen ist der vielleicht auch im andern Falle vorhandene Subjektivismus eindeutig nachweisbar, da jede Quelle des Irrtums durch die Neuheit der Probleme ausgeschaltet wird.

Nun ist ja in Malerei und Skulptur die »Aufgabe«, der Stoff oder das Inhaltliche an und für sich nicht so eindeutig gegen die Lösung, gegen die formale Bewältigung abzugrenzen. Gerade die Verände-

rung des Stoffes kann ja schon einen Stilunterschied bedeuten: man denke etwa an die Wandlung der Portraitdarstellung, auch im engeren Sinne des Inhalts (vergleiche W. Waetzoldt: Die Kunst des Portraits, Leipzig 1908) oder die Verschiedenheit der Landschaftsausschnitte, die in der niederländischen Malerei vom 15. bis 17. Jahrhundert den »Inhalt« der Landschaftsdarstellung bildeten. Doch ist hier nicht der Ort, auf diese ja bereits hinreichend erörterte Frage einzugehen.

III.

Aber gerade in der Architektur ist diese Problematik nicht vorhanden. Denn das Inhaltliche, die Aufgabe, läßt sich durch den Wechsel der Jahrhunderte, ja Jahrtausende auf einige wenige, durch den »Zweck« eindeutig bestimmte Typen zurückführen. Diese Typen in ihrer allgemeinsten Form sind der Inhalt der Baukunst, jede Variation etwa im Grundriß des katholischen Kirchenbaus, nachdem einmal die Bedürfnisse des Gottesdienstes eindeutig formuliert waren, oder etwa im Theaterbau, nachdem die Erfordernisse der höfischen Bühne einmal um 1600 feststanden, sind schon »Form«, sind schon ein »Wie« der Lösung. **Das** gerade ist der typische Grundirrtum des Laien, daß die Wichtigkeit des »Bauprogramms« überschätzt wird. Keine neue Raumform oder Raumfolge ist jemals von einem Bauherrn, sei es nun ein anonymer wie Kirche, Staat, Krankenkasse, oder eine individuelle Persönlichkeit, »verlangt« worden, sondern sie ist stets das Ergebnis der künstlerischen Formkraft des Architekten.

Mit dieser Erweiterung des Formbegriffs gegenüber dem populären Sprachgebrauch ist auch das beliebte Argument gegen die Möglichkeit des architektonischen Subjektivismus ad absurdum geführt: »der reale Zweck dulde keine Subjektivismen.« Die Architektur ist dem »Zweck« und dem »Material« gegenüber nicht mehr und nicht weniger frei — die Nachwirkungen Semperscher Zweckästhetik dürften heute allgemein überwunden sein — wie Malerei und Plastik gegenüber dem Naturvorbild.

Die Mittel des künstlerischen Ausdrucks — und deswegen auch als mögliche Träger eines Subjektivismus zu untersuchen — sind:

1. Folge, Verbindung und Zahl der Räume oder Körper. (Die zeitliche Reihe.) (Lösung des Bauprogramms.)
2. Gestaltung der einzelnen Räume oder Körper. (Absolute Maße des Raumes, kubische Proportion des Körpers.) Bei einräumigen Bauten fällt 1 und 2 zusammen. Vgl. Ostendorffs Determination.

3. Verhältnis der körperlichen plastischen Erscheinung der einzelnen Bauteile untereinander und zur Umgebung. (Räumliche Reihe.) (Gruppierung der plastischen Massen, ihre landschaftliche oder städtebauliche Situierung)[1].
4. Gestaltung der Fassaden und Wände des Innenraums (flächige Proportion, Dekoration).
5. Artikulierung der einzelnen Bauglieder. (Profilierung, Pfeiler- und Säulenquerschnitte, Gesimsausladungen usw.)
6. Ornamentierung.

Die Aufzählung dieser einzelnen Mittel und gleichzeitig Objekte künstlerischer Gestaltung, mag sie auch vielleicht im einzelnen pedantisch und zu detailliert erscheinen, ist nun derart, daß die Wahl und Entscheidung im einzelnen niemals das nachfolgende präjudiziert. Von Stufe zu Stufe herrscht also vollkommene Freiheit. Sofort ergibt sich, daß die Bindung durch den Zeitstil von 1 bis 6 ansteigend immer stärker wird, daß also die sechste Stufe durch den Stil vollkommen eindeutig diktiert wird, daß für die fünfte eine fast bindende Konvention in jeder Generation existiert, und so weiter in immer abnehmendem Grade, daß aber auch noch auf die erste Stufe der Stil der Epoche seinen Einfluß nicht verliert. (Man denke beispielsweise an das Barock, dessen schulmäßige Definition gerade von der Art der Verbindung der einzelnen Raumteile ausgeht oder an die Rhythmisierung der Joche im Kirchenschiff, die Schmarsow gerade als Stilkriterium verwendet usw.)

Die Annahme, daß eine dieser Gestaltungsetappen spezielle Möglichkeiten für den künstlerischen Subjektivismus böte, wäre irrig. Nur kann die sechste Stufe, die Ornamentierung, völlig ausgeschlossen werden. Eine Zeit, in der die Gestaltungskraft der Künstler neue Ornamente »erfindet«, ist eo ipso schon durch diese Verschiebung vom Architektonischen ins Kunstgewerbliche als völlig unproduktiv zu kennzeichnen. Die Epoche des sogenannten Jugendstils und des sogenannten Expressionismus, beide der jetzt lebenden Generation ja noch völlig geläufig, beweisen dies zur Genüge. In beiden wurden neu erfundene und überaus schnell zum Klischee erstarrte Ornamente mit einer Architektur verbunden, die an und für sich völlig renaissancistisch blieb, also lediglich eine kunstgeschichtliche Mode, die nach fünf oder sechs Jahren unsäglich antiquiert wirkte. Etwas ganz anderes ist natürlich die spontane Veränderung der einzelnen

[1]) Über die Beziehung von plastischer und räumlicher Baukunst vgl. P. Zucker, Kontinuität und Diskontinuität, Zeitschr. f. Ästhetik u. Kunstwissenschaft 1921. P. Zucker, Der Zeitbegriff der Architektur, Repertorium 1924.

Zierform, sei es durch Wanderung, wie sie die Geschichte sämtlicher mittelalterlicher Stilformen aufweist, sei es sogar selbst durch bewußte Wiederaufnahme historisch gewordener Formen, etwa in der Bezugnahme der italienischen Renaissance oder des Klassizismus auf den Formenschatz der Antike. Hier ist es gerade die unbewußte Form- und Proportionsänderung eines Details oder Profils, das den besten Beweis für die starke eigene Formkraft, die trotz der vermeintlichen Wiederaufnahme des Vergangenen in diesen Epochen wirksam war, bringt und sie als echt produktiv — im Gegensatz zur historischen Kopie — kennzeichnet.

Schwieriger als diese Exklusion ist die positive Entscheidung innerhalb der anderen Etappen: Auf den ersten Blick ergibt sich, daß eine naheliegende Vermutung nicht zutrifft, daß nämlich die Individualisierung uns umso stärker erscheint, je geringer die zeitliche Entfernung der betreffenden Epoche der Baukunst von uns ist. Innerhalb der europäischen historischen Epochen — (die außereuropäischen wollen wir wegen der mangelnden Sicherung des Materials außer Betracht lassen) — ergeben sich als am stärksten typenbildend und damit jeden Individualismus ausschaltend: die antike Baukunst bis weit in den Hellenismus hinein, die byzantinische, die ersten Jahrzehnte der italienischen Renaissance und der Neoklassizismus zwischen 1780 und 1820. Daß die zweieinhalb Jahrhunderte ungefähr vom Wirken Michelangelos an stark subjektivistische sind, ist oft genug betont worden; aber auch die gesamte mittelalterliche Baukunst ist es, und von hier aus wird das Problem am klarsten zu lösen sein.

Denn hier bleiben ein halbes Jahrtausend hindurch die äußeren Gegebenheiten, der berühmte »Zweck« der Baukunst fast uniform. Der Bauherr, die Kirche, das Bauprogramm in kultureller und soziologischer Hinsicht (Verhältnis von Klerikerschaft und Laienschaft), Material und technische Mittel, alles bleibt beinahe konstant, die Differenzierung der einzelnen Ordensregeln im großen nicht allzu eingreifend. Denn selbstverständlich sind die Fortschritte der Wölbetechnik, die sich einmal im Übergang von der flachen Holzdecke des Mittelschiffs zur Wölbung des Mittelschiffes und ein paar Jahrhunderte später noch einmal im Übergang vom Rundbogen zum Spitzbogen zeigen ein Sekundäres und nicht die Ursache der Formveränderung. Waren doch sowohl das technische Problem des Wölbens über große Entfernungen, wie das statische Problem des Spitzbogens bereits mehrfach vorher in der Geschichte der Baukunst gelöst worden. Und beide Lösungen wurden jetzt eben wieder neu versucht, weil die formale Nötigung hierzu bestand. Sie ist das Primäre!

Unter den Voraussetzungen der oben umrissenen Konstanz lassen

sich viele Verschiedenheiten der mittelalterlichen Bauschulen untereinander nur durch das Einsetzen einer ganz individuellen Gestaltungskraft erklären. Gewiß soll die Kontinuität der (manchmal gleichsam unterirdischen) Weiterentwicklung antiker Formeinzelheiten und ihr Einfluß auf bestimmte formale Provinzen, so namentlich für Südfrankreich nicht unterschätzt werden. Gewiß erklären Ordensregeln manche Formwandlung und Formverschleppung. Das Auftreten — um nur ein Beispiel zu nennen — der verschiedenen Chorendigungen, das sachlich liturgisch völlig unbegründet ist, bis zum Parler Chor hin ist durch die beliebten Ableitungen von je einem bestimmten Vorbild, durch Nachweis und Begründung der manchmal wirklich kuriosen Wanderungen doch nicht im geringsten erklärt. Denn die erstmalige Erscheinung wird ja nie begründet. Hier muß eben ein subjektiver Einzelwillen vorausgesetzt werden. Ein gleiches gilt später für die Verhältnisse der Travéen (vgl. Schmarsow), während die Verschiedenheit der Kapitellformen schon mehr zur Entwicklung des Ornaments überleitet und daher hier nicht interessiert. Hier überall ist der Subjektivismus der ersten unabgeleiteten willkürlichen Erfindung ebenso klar, wie bei den späteren differenzierten Abweichungen bestimmter Einzellösungen untereinander, wie etwa der Unterschiedlichkeit der Turmlösungen von Freiburg, Straßburg, Ulm. (Daß uns hier die Namen der Meister erhalten sind, spricht ebensowenig für den Subjektivismus der Lösung, wie die Tatsache dagegen spricht, daß die Quellen und Wanderungen der einzelnen Motive beinahe in jedem Detail sich nachweisen lassen. Also sollte auch die durch die Weite des historischen Abstandes bewirkte Anonymität jener interessanten Neulösungen der romanischen und Übergangszeit wohl nicht gegen ihren klar zu Tage tretenden Subjektivismus sprechen.) Merkwürdigerweise war man allgemein von dem Problem der Wanderung so fasziniert, daß das viel wichtigere der Entstehung kaum diskutiert wurde — um so wunderbarer, da im kleinen, in der Geschichte des Ornamentes, eine ungeheure polemische Literatur über jeden Einzelfall existiert.

IV.

Kurz, die entscheidende Frage nach dem »Warum« dieser Wanderungen und Wandlungen, dieses Wiederauftauchens oder Neuerstehens irgend welcher Einzelformen oder Raumfügungen wird nie gestellt — oder, falls dies geschieht, — rein rationalistisch, aus technischen, statischen, dynamischen, materiellen Faktoren zu erklären versucht. Diese können aber nur als Bedingtheiten eine Form erklären, niemals sie schaffen. Hier muß doch auf den Subjektivismus des einzelnen Künst-

lers, auf seine eigene, nur ihm eigentümliche immanente Formkraft als Erklärung zurückgegriffen werden.

Um noch einmal klar zu präzisieren: Dieser Subjektivismus spricht sich im Gegenstand des architektonischen Schaffens aus. Was ist aber der Gegenstand der architektonischen Bildung?

1. Sind es Materialien: Stein, Holz, Eisen?
2. Ist es die Auseinandersetzung zwischen Stütze und Last, die Kennzeichnung des statischen Zustandes und des dynamischen Kräfteverlaufes?
3. Ist es der Zweck, die Funktionsbestimmungen der Baulichkeiten?
4. Oder ist es gar der Gemütszustand, das subjektive Gefühlserlebnis des Architekten?

In keiner Architekturästhetik ist diese vierfache Möglichkeit der architektonischen Fragestellung klar formuliert. Stets wird der »Inhalt«, der Gegenstand des architektonischen Kunstwerkes stillschweigend als bekannt vorausgesetzt. Und doch ist es lediglich die Fixierung dieses »Inhaltsproblems«, das eine Beantwortung der Frage nach der Möglichkeit einer subjektivistischen Architektur erlaubt.

So sei denn erst einmal diese vierfache Fragestellung präzise beantwortet.

1. Die Materialien Stein, Holz, Eisen usw. sind keineswegs der Stoff der Baukunst, wie die spätklassizistische französische Ästhetik unter dem Einfluß des Rationalismus, zum Teil auch noch die deutsche des 19. Jahrhunderts in weniger scharfer Form postuliert. Sie sind lediglich genau entsprechend ihrer Funktion in der Malerei und Plastik oder etwa der Funktion der Sprache in Lyrik und Epik die Mittel der Gestaltung. Die Behandlung dieser Mittel kann eine durchaus verschiedenartige sein. Die Forderung der »Materialgerechtheit«, wie sie etwa die materialistische evolutionistische Auffassung des ausgehenden 19. Jahrhunderts fordert, ist keine absolute. Wir kennen auch Beispiele von in materiellem Sinne unlogischen Materialbehandlungen, die trotzdem durchaus ästhetisch wirken. Am bekanntesten: Die Übernahme der Holzformen in die Steinarchitektur der griechischen Baukunst, ferner die vollkommene Vertauschung und Auswechslung von Stein und Bronze in der Architekturplastik des Holzbarock, ferner die imitative Materialbehandlung des Stuck in Nachbildung gewachsenen Steines im Spätbarock usw. Von einer allgemein gültigen Kunstregel der Materialbehandlung, unabhängig von den jeweiligen latenten stilistischen Voraussetzungen, kann also nicht die Rede sein. Obzwar also die Materialien des Bauens demnach ganz klar nicht Objekt, Stoffinhalt, sondern Mittel der Baukunst sind, liegt doch in

ihrer Wahl und in der Behandlung der Einzelmaterialien die Möglichkeit subjektiven Schaffens. Ein neueres Beispiel für subjektive Wahl und subjektive Behandlung eines Materials: die Glasarchitektur Max Tauts und die völlig neuartige Eisenbetonbehandlung jüngerer holländischer Baumeister.

2. Die Auseinandersetzung zwischen Stütze und Last, die Kennzeichnung des statischen Zustandes und dynamischen Kräfteverlaufes ist nach Bötticher (Tektonik der Hellenen), in gewissem Sinne auch nach Ungewitters Auffassung der Gotik, Thema und Inhalt der Baukunst. Auch hier stoßen wir wieder auf denselben begrifflichen Irrtum wie in der Frage des Materials: die Erscheinungsform einer bestimmten Stilart wird für eine absolute Regel der Baukunst gehalten. Im Tempelbau der Griechen, in der Gewölbebildung und dem Verlauf der Dienste und Rippen des gotischen Kirchenschiffes vollzieht sich zwar scheinbar die Gestaltung und Darstellung der statischen und dynamischen Verhältnisse, sie ist aber selbst in diesen Baustilepochen nur eines der Ausdrucksmittel der Baukunst, keineswegs das einzige. Denken wir aber etwa an ägyptische Säulenhallen, an byzantinische Kuppelbauten, an mohammedanische Flächenbauten, an barocke Kirchen- und Profanbauten, so sehen wir, daß dieses Problem für die eben genannten Stilarten überhaupt nicht existiert. (Daher ist nichts verfehlter als die Verallgemeinerung dieses Spezialfalles als eines angeblichen Grundgesetzes der Baukunst: zur Motivierung sogenannter »konstruktivistischer« Fassaden und Raumbildungen bei pseudomodernen Bauten, in Wirklichkeit ein Verzicht auf die wahre Souveränität der Gestaltung und eine Degradierung des Baukünstlers zum Ingenieur subalterner Stufe.)

3. So einfach sich hier die Irrtümlichkeit der von ganz bestimmten einmaligen stilistischen Voraussetzungen ausgehenden Materialästhetik und dynamischen Ästhetik nachweisen ließ, so kompliziert gestaltet sich diese Frage im dritten Fall:

Zweck und Funktion der Räume in der Realität im weitesten Sinne, also auch z. B. beim Denkmal der Zweck der Betrachtung und des Erinnerns, bilden natürlich das Thema der Architektur. Doch sie selbst sind nicht unmittelbar Objekt der Gestaltung, sondern erst die zeitliche Zweckfunktion in ihrer räumlichen Fixierung. Die Begründung, die ich an anderer Stelle gab (vgl. Zucker: Zeitbegriff in der Architektur) soll hier nicht wiederholt werden. Anstatt dessen ein Beispiel:

Nicht sind bei der katholischen Kirche die Räume für Klerikerschaft und Laienschaft, nicht beim Warenhaus der Verkaufsraum das Objekt der Gestaltung, sondern in der Kirche die Zeremonie der Messe, das

Responsorium, die Prozession, im Warenhaus die Offerierung der Ware, das Zuströmen der Käufer, die Führung des Publikums zu den einzelnen Artikeln, zur Kasse usw. Immer ist es ein Verlauf im zeitlichen, ein Nacheinander einzelner räumlicher Komponenten. Die Regelung der Verknüpfung dieser Komponenten, die räumliche Fixierung ihres zeitlichen Rhythmus ist die eigentliche Aufgabe des Architekten, das Objekt seiner Gestaltungskraft.

Trotz des Vorhandenseins ähnlicher Lösungen der gleichen Aufgabe und bestimmter ausgeprobter räumlicher Verhältnisse wird seine Lösung subjektiv in dem Moment, wo er in der Folge oder in der Maßzahl der Räume neue Rhythmen, neue Verknüpfungen, neue Verhältnisse findet. Demgegenüber ist die Gestaltung der Wand des Innenraums, der Fassade in der Außenarchitektur, die Verwendung und Ausbildung bestimmter Bauteile oder gar die ornamentale Behandlung etwas völlig sekundäres — ebenso sekundär die Anlehnung an bestimmte Stilformen. Die »Originalität« in diesen Mitteln des künstlerischen Ausdrucks wird immer willkürlich und gewollt sein, — niemals notwendig und damit echt erscheinen, wenn sich nicht die Subjektivität in Anordnung, Verknüpfung und Proportionierung der Raumzellen und Körperelemente, also den Funktions-Zeit-Raum-Komponenten ausspricht. Damit ist übrigens der Subjektivismus und die Neuartigkeit des »Jugendstils« oder der sogenannten »expressionistischen Architektur« usw. auch gekennzeichnet, — jene Modeerscheinungen, die ein pseudooriginelles Kostüm über völlig traditionelle und triviale Raumfolgen ausbreiten und jeweils auf fünf Jahre unter dem Beifall der Gazetten die moderne Richtung repräsentieren (zugleich damit auch die Inhaltlosigkeit der Antithese: Typus oder Individualleistung dargetan).

4. Damit ist aber auch gleichzeitig die letzte Frage beantwortet, die nach der Formkraft und Darstellbarkeit des individuellen Gefühlserlebnisses des Architekten. Seine Persönlichkeit, sein Temperament, seine tragische, pathetische oder skurrile Einstellung spricht sich nicht unmittelbar stofflich aus — da sein Werk ja primär funktionsgebunden ist, sondern diese seelischen Kategorien werden sublimiert dargestellt, formen darum aber nicht minder eindeutig und völlig souverän gegenüber dem jeweiligen Zweck, ebenso in Fabrik und Wohnbau, wie im Krematorium, Kirche und Denkmal, die Zeitraumfunktion. Die Unterschiedlichkeit des Zweckes wird selbstverständlich verschiedenartige gefühlsmäßige Emotionen bei ihm bedingen, — eine ganz persönliche Kontinuität der seelischen Grundhaltung aber unabhängig davon jedes

seiner Werke kennzeichnen. Dies und nur dies, niemals die Anwendung bestimmter Formkreise ist die Originalität des einzelnen Schöpferischen, dies die Möglichkeiten des Subjektivismus in der Architektur.

Den Beweis gibt die vergleichende Kunstgeschichte.

Aussprache:

Hans Cornelius:

Cornelius erwähnt, daß in seiner Jugendzeit die Philosophie bei den Naturforschern in Mißkredit stand; es ging in ihr »so fröhlich ins Allgemeine«. Von den Tatsachen wurde nicht Notiz genommen, die gesicherten Erkenntnisse vernachlässigte man. So scheint es ihm jetzt in der Ästhetik zu sein: man kümmert sich nicht um die Tatsachen. Warum wird in der Untersuchung über die Architektur übersehen, was Adolf Hildebrand von der Daseins- und der Wirkungsform sagt? Beachtete man es, so würden die Ergebnisse andere und bessere werden.

Schlußwort:

Dagobert Frey: Das Problem von Wirkungs- und Daseinsform wurde von mir deshalb nicht in Betracht gezogen, weil es ein ästhetisches Prinzip ist, das, wie auch vom Vorredner hervorgehoben wurde, allen bildenden Künsten zugrunde liegt. Für mich aber galt es, eine Kategorie zu finden, die die Unterscheidung der Architektur von den Bildkünsten begründen soll; daher war die Erörterung des Problems, die Cornelius vermißte, nicht am Platze.

F. Adama van Scheltema:

Ornament und Träger.

Die vorgeschichtlichen Funde in Europa bilden ein völlig vernachlässigtes Kapitel der Kunstgeschichte, das für die Ornamentforschung von ganz besonderer Wichtigkeit ist. Denn erstens ist der überreiche Bestand an Denkmälern, der unsere Sammlungen füllt, großenteils chronologisch zu ordnen, so daß wir imstande sind, die Ausbildung und Fortentwicklung des ornamentalen Kunstsinns, man kann fast sagen Schritt für Schritt, durch mehrere Jahrtausende zu beobachten, etwas was bekanntlich in jenem anderen großen Bezirk primitiver Ornamentik, in der Kunst der Naturvölker, keineswegs der Fall ist. Und zweitens unterscheidet sich das alteuropäische, und namentlich das altnordische Ornament von dem der Naturvölker, des vorgeschichtlichen Orients und der historischen Kunstepochen durch seine einzigartige Reinheit: es ist rein schmückend, nicht darstellend oder mitteilend, rein dekorativ, nicht imitativ, es bezieht sich von Haus aus ausschließlich auf die Gestalt der verzierten Gegenstände, nicht auf die Naturformen.

Was das heißt, daß dieses Ornament sich ursprünglich nur auf die Gestalt der verzierten Gegenstände oder, wie wir sagen, auf die

Gestalt seines Trägers bezieht, wird sofort klar, wenn wir die frühesten Entwicklungserscheinungen betrachten. Die älteste Gefäßverzierung, die wir überhaupt kennen, die der sogenannten älteren Muschelhaufenkeramik, besteht aus einer Reihe von Fingerspitzeneindrücken in dem Mundsaum: die gleichen Finger, die das Gefäß aufbauten, besorgten auch dessen Ausschmückung. Und zwar handelt es sich hierbei um eine Grenzbezeichnung, um ein Randornament; diese Fingertupfen bezeichnen den oberen Abschluß des Gefäßes. Aber sie tun noch mehr, sie bezeichnen nicht nur die obere Formgrenze, sondern auch die Stelle, wo in einem natürlichen Querschnitt durch das Gefäß das Auge am meisten dazu gereizt wird, die gleichmäßig in sich zurück verlaufende Rundung der Gefäßwand in den wagerechten Zonen mitzumachen. Aus dieser Beziehung des Ornaments zu seinem Träger versteht sich nun ohne weiteres die regelmäßige Anordnung, die Reihung dieser Fingertupfen: wären sie in unregelmäßigen Gruppen zerstreut, so würde das eine unregelmäßige Verteilung der Akzente, eine geflissentliche Bevorzugung gewisser Teile vor den anderen bedeuten, welche gar nicht in der Struktur des Gefäßes begründet liegt; der ungleichmäßige Verlauf der Tupfenkette würde auf Unregelmäßigkeiten in dem Gefäßumlauf schließen lassen, welche gar nicht vorhanden sind. Wir haben genau den gleichen Fall vor uns wie bei der straff anliegenden Halskette aus Perlen, Beeren, Muscheln des Körperschmucks: der schon in der Form des Trägers vorhandene, »latente Rhythmus« bedingt auch die Rhythmisierung, in diesem Fall die Reihung der ornamentalen Glieder.

Der ausgebildete neolithische Stil ersetzt die gewissermaßen amorphen Fingertupfen durch ein exaktes, mittels besonderer Instrumente eingeritztes oder eingestochenes Ornament. Bei den sogenannten »Urbechern« (Kossinna) handelt es sich zunächst um ein vervielfachtes Randornament, dann treten zu diesen wagerechten Randketten senkrechte Strichbündel, die nun nicht den wagerechten Umlauf der Gefäßwand, sondern die senkrechte Erhebung, hier des Becherhalses, betonen. Hiermit ist schon die Grundlage dieses Horizontal-Vertikal-Systemes grader Linien angedeutet, auf dem die gesamte neolithische Gefäßverzierung beruht, und das die Gefäßstruktur wie in den wichtigsten Um- und Aufrißlinien vor Augen führt. An den Trichterrandbechern der Dolmenkeramik breitet das Ornament sich aus: es wird nicht nur der äußere sondern auch der innere Rand, die Teilungslinie zwischen dem Trichterrand und dem kugeligen Behälter markiert, von dieser Halskette verlaufen wieder die senkrechten Aufrißlinien bis zum Boden des Gefäßes und begleiten durch ihr leichtes Divergieren und Konvergieren zugleich dessen Ausweitung und Einziehung. Eine wich-

tige Neuerung ist der Zickzackstreifen als Randornament, der nun zugleich mit seinen abwärts gerichteten Zacken die Ausdehnung abwärts des hohen Trichterrandes andeutet. Eine solche Winkel- oder Zickzacklinie ist immer noch als ein wagerechter Gürtel aufzufassen; vergrößern sich aber die Schenkel so, daß sie breitere Flächen der Wand durchqueren, so handelt es sich nicht mehr um ein Randornament — die Schrägen werden vielmehr selber zwischen Randlinien eingespannt —, dazu sprengt die Diagonale das starre, statische Horizontal-Vertikal-System des klassisch neolithischen Stils und führt ein neues Moment ein: das der Bewegung.

Noch ein paar Beispiele klassisch-neolithischer Ornamentik. Bei einem verhältnismäßig frühen Krug aus den sogenannten kleinen Steingräbern wird die größte Ausweitung des Behälters durch einen wagerechten Bauchgürtel hervorgehoben, dann folgt die, wie mit einem Schulterkragen aus aufsteigenden Linien geschmückte Schulterzone, die zu dem senkrecht sich erhebenden Hals überleitet. Besonders klar ist die tektonische Formsprache an einer Schüssel aus der nordwestdeutschen Megalithgräberkultur: die Reihe der Griffzapfen gestattete die Gliederung in eine breite, obere, mehrfach in sich gegliederte Randzone und einen unteren Teil mit abwärts zusammenstrebenden Linienbündeln, deren Funktion uns nun klar verständlich ist.

Die bisher besprochenen Zierformen zeigen, daß die dienende Unterordnung des Ornaments unter seinen Träger, welche für die erste Ausbildung einer reinen Ornamentik selbstverständliche Voraussetzung ist, sich nicht nur äußert in einer bedingungslosen Anerkennung der gegebenen Körperformen, Körpergrenzen, sondern auch der vorhandenen Körperflächen, der natürlichen, materiellen Körperfläche der verzierten Geräte. Daraus ergeben sich zwei Forderungen: 1. die klare Unterscheidung zwischen Muster und Grund, denn der Grund des Musters oder des Ornaments ist ja nichts anderes als die unbezeichnete Körperfläche des Trägers; 2. und das ist von besonderer Wichtigkeit: aus der Unantastbarkeit der natürlichen Körperfläche folgt unmittelbar der flächenhafte, an der Fläche gebundene Charakter dieser frühen Ornamentik. Das Ornament wird in die vorgefundenen Flächen geritzt oder auch gestochen, gedrückt — es ist gestattet, im allgemeinen von einer Ritz- oder Graviertechnik zu sprechen. Auf die Bedeutung dieses zweiten Punktes, des flächenhaften Charakters jeder frühen, reinen Ornamentik, haben wir bei der Besprechung des Bronzezeitstils zurückzukommen.

In der Spätneolithik ist nun gerade die Aufhebung oder auch die Umkehrung der ursprünglichen, natürlichen Beziehung zwischen Grund und Muster außerordentlich bezeichnend. Als das eigentliche Muster

an einem Krug aus der mitteldeutschen Schnurkeramik erscheinen die charakteristisch spätneolithischen, breit geschwungenen Zickzackbänder; diese Bänder sind aber in der gleichmäßig gemusterten Fläche ausgespart, ein Teil der unbezeichneten Körperfläche erscheint als Muster, während das eigentliche Muster sich zu einem neuen Grund zusammenschließt. Sehr beliebt und zweifellos beabsichtigt ist in der Spätneolithik das umkehrbare Verhältnis zwischen Grund und Muster: schraffierte dreieckige, rechteckige oder auch rhombische Felder bestimmen komplementäre, aus dem Grund zusammengesetzte Figuren, die nun ihrerseits als ein Muster auf schraffiertem Grund aufgefaßt werden können. Ich mache hier besonders auf das meist verbreitete Beispiel des Umschlagmusters aufmerksam: zwei Randketten aus gegenständigen, alternierenden, schraffierten Dreiecken bestimmen ein Zickzackband des nackten Grundes, das nun als das beabsichtigte Muster erscheint, beziehungsweise aufgefaßt werden kann. Wir haben hier noch nicht mit einer Verletzung der Fläche zu tun, aber diese, einst durch körperlose Linien bezeichnete Fläche erhält auf einmal einen ganz neuen Wert: sie ist nicht mehr die neutrale Körperfläche des Trägers, nicht mehr die alte natürliche Grundlage der ornamentalen Kunstform, sondern wird selber in das Ornament einbezogen, künstlerisch aufgehoben. Und noch auf folgendes ist hier zu achten: dieses Zickzackband ist kein Randornament mehr, es tastet nicht die gegebene Formgrenze ab, sondern es verläuft zwischen diesen Dreiecksketten, die an dem oberen Randstreifen und dem Gürtel zwischen Bauch und Hals ansetzen. Es handelt sich nicht um ein Randornament, sondern um ein Kernornament, eine bedeutsame Unterscheidung, die uns nachher noch einmal beschäftigen wird.

Soll das Muster seinerseits als Grund auftreten können, so muß es seinen linearen Charakter verlieren, es muß als gleichmäßig gemusterter, gefüllter Teil der Fläche erscheinen. Ebenso charakteristisch wie das Umschlagmuster ist nun für den spätneolithischen Stil das Überdecken der gesamten Wandfläche mit aneinanderstoßenden, verschiedenartig gemusterten Feldern, wobei unter Umständen eine gewisse Ähnlichkeit mit Geflechtmustern entstehen kann: auch hier wird das flächenhafte Prinzip nicht aufgehoben, aber die materielle, tragende Körperfläche wird gänzlich durch die schmückende Kunstform verdrängt, umkleidet, die gesamte Fläche wird in diese abwechselnd gemusterten, getönten, oft ohne scharfe Begrenzung ineinandergreifenden Felder aufgeteilt und durch sie belebt. Und bereits wird zu dieser Flächenbelebung ein ganz neues unerhörtes Mittel herangezogen: bei den spätestneolithischen Glockenbechern kommt es vor, daß die Dreiecke des bekannten Zickzack-Dreiecksmusters nicht schraffiert, sondern

kerbschnittartig aus der Grundfläche ausgestochen werden. Es ist eine Erscheinung, die in der Metallzeit zu einem völligen Umschwung in der ornamentalen Anschauung führen sollte.

Obwohl das Liniensystem der steinzeitlichen Gefäßverzierung selbstverständlich die Rundung und Wölbung der Gefäßwand mitmacht, wäre es durchaus verfehlt, diese Ornamentik als krummlinig zu bezeichnen. Krummlinig wäre die ornamentale Form erst dann, wenn sie unabhängig von äußeren Umständen in sich selbst die Kraft oder den Trieb zur Krümmung, zu unablässiger Änderung der Bewegungsrichtung besäße. Das Auftreten dieser neuen, selbständigen Kraft und damit des krummlinigen Ornaments ist wohl das auffälligste Merkmal der neuen Kunst, welche mit der Verwendung der Metalle bald einsetzte.

Betrachten wir die einfachste Form des krummlinigen Ornaments, den Kreis oder die konzentrischen Kreise, die sich tatsächlich als die Mutterform der bronzezeitlichen Ornamentik und namentlich als die Vorstufe des Spiralornaments nachweisen lassen, so springt der grundsätzliche Unterschied zu der starren, tektonischen, geradlinigen Formsprache der Steinzeit sofort in die Augen. Die ornamentale Tugend dieser Kreise besteht darin, daß sie sich, den Perlen einer Kette vergleichbar, durch die gereihte Anordnung der einzelnen Zellen der Form des Trägers — etwa als Randketten — anpassen; für sich betrachtet ist jede dieser Zellen aber ein autonomes Gebilde, dessen Krümmung nur durch die Auswirkung einer beständig tätigen inneren Kraft zu erklären ist, und dessen Teile sich alle auf einen inneren Kern, die immer angedeutete Kreismitte beziehen. Diese Erfüllung der ornamentalen Form mit einer eigenen Kraft, mit eigenem Leben, wird nun noch auffälliger, wenn sich aus den konzentrischen Kreisen die laufende Spirale mit ihrer stetig wechselnden, zunehmenden beziehungsweise nachlassenden Spannung entwickelt. Statt der beziehungslos nebeneinandergestellten und ineinandergeschobenen Zellen, deren regelmäßige Anordnung nur auf einen fremden Willen, den Willen des Trägers, zurückgeführt werden kann, bildet sich ein einheitlicher Organismus mit Gliedern, deren regelmäßige Wiederholung in der Form selbst begründet und vorbereitet erscheint. Ein ganz ähnlicher, aber in seinen Folgen noch bedeutsamerer Übergang von der mechanisch gereihten Vielheit zur organisch gegliederten Einheit sollte zu den höchst eigentümlichen Zierformen der späteren nordischen Bronzezeit führen. Um diese Formwandlung zu verstehen, müssen wir auf eine andere, schon in der frühesten Bronzezeit ausgebildete Grundform zurückgreifen: auf das Randbogenornament.

Dieses Randbogenornament ist nichts anderes als die bronzezeit-

liche d. h. die krummlinige Übersetzung der neolithischen, den Rand abtastenden Winkellinie. Jeder Bogen fußt auf dem Rand oder, wie bei den Schwertknaufplatten, auf einem Randstreifen. Im Lauf der Entwicklung vollzieht sich aber ein eigentümlicher Prozeß: die Randbogen werden gestelzt, dann lösen sie sich völlig vom Rand, zu gleicher Zeit vervielfachen sich die Scheitel und verwachsen miteinander — statt der Vielheit gereihter Bogen, die sich auf den abtastbaren äußeren Rand des Trägers beziehen, entsteht eine rhythmisch gegliederte Einheit, die sich auf einen ungreifbaren zentralen Kern bezieht. Als Übergang eines Randornaments zu einem Kernornament erinnert die Formwandlung an die Entstehung des negativen Winkelbandes aus den Dreiecksketten der späteren Steinzeit, als Ablösung einer Vielheit mechanisch gereihter Elemente durch einen vielgliederigen Organismus mit durchgehendem Bewegungsfluß bietet sie eine Parallele sowohl zu der Entstehung dieses Zickzackbandes als zu der Entwicklung der laufenden Spirale in der früheren Bronzezeit. Und nun, nach dieser Konzentration, dieser Besinnung auf sich selbst, geht die Entwicklung weiter: die neue, organische Form scheint aus einer unsichtbaren Quelle die Kraft zu weiterem Wachstum zu schöpfen, die Sternspitzen wachsen in Spiralhäkchen, dann in kräftige Spiralhaken, endlich in rankenartige Verzweigungen aus, es bilden sich die verwickelten, reich gegliederten und bewegten Wellenband- und Wirbelmotive der späten nordischen Bronzezeit, die sämtlich auf das, den Kern in größerer oder geringerer Entfernung umspielende, Wellenband mit spitzen Wellenbergen zurückzuführen sind. Das Ende dieser Entwicklung wird dadurch herbeigeführt, daß sich, zum Teil unter dem Einfluß einer fremden Kunst, Tierköpfe an den freien Abschluß der Bandschlingen ansetzen; dann scheint die Individualität, die Eigenlebendigkeit dieser abgezweigten Glieder so sehr zu wachsen, daß sie das gemeinsame Band nicht mehr vertragen: das Bandmuster löst sich wieder in einzelne Glieder, in Drachengestalten auf, die frei in der Fläche schweben.

Wenden wir uns zum Schluß zu einem anderen Entwicklungsprozeß, der nicht unmittelbar die Wandlung der Form berührt, aber wie diese das sich wandelnde Verhältnis des Ornaments zu seinem Träger scharf beleuchtet. Alle bis jetzt erwähnten Zierformen sind in der primär-ornamentalen, flächenschonenden, flächenanerkennenden Ritztechnik beziehungsweise in der Punztechnik hergestellt. Dagegen bemerkten wir, daß schon im Ausgang der Steinzeit die kerbschnittartige Vertiefung der Grundfläche bekannt war. Bei der Verzierung der bronzezeitlichen Tongefäße ist nun, besonders in Süddeutschland und dem östlichen Mitteleuropa, geradezu eine Flucht vor der Fläche

festzustellen: große Teile der Wandfläche werden durch den Kerbschnitt ausgehöhlt oder umgekehrt, die Gefäßwand erhält plastische Erhöhungen in der Gestalt gewölbter Buckeln, Tonleisten usw. Was diese Verleugnung der Fläche und der uralten Ritztechnik für einen Sinn hat, wird angesichts dieser und verwandter Werke aus der Metallzeit klar: nicht die negative Tatsache der Flächenzerstörung an und für sich war das Ziel, sondern die sehr positive, erst durch die Aufwühlung der Körperfläche erreichbare Ausnützung des Lichtes im Dienste der Ornamentik: wir haben in dieser, durch die Austiefung oder die plastische Erhöhung des Grundes erzeugten Schattenwirkung das erste entschiedene Bekenntnis zu einem Stil vor uns, der in der Spätneolithik erst in der Anlage vorhanden war: zu einem ausgesprochen optischen, malerischen Stil.

Gute Beispiele vom Durchbruch dieses malerischen Stilprinzips bietet auch die Verzierung der Bronzen. Vergleichen wir ein Schwert aus dem Ausgang der zweiten Monteliusstufe der früheren Bronzezeit mit einem Vertreter des klassischen früh-bronzezeitlichen Stils, so sehen wir, daß die vorher durch das flach eingepunzte Kreisornament möglichst geschonte Grundfläche gleichsam ausgefressen wird. Das Ornament bildet Inselchen in dem ringsum vertieften, mit Schatten gefüllten Grund, auf den Griffflügeln begegnen wir als Abschluß dem Kerbschnitt, die Griffnägelköpfe werden zu gewölbten Buckeln umgestaltet, die Fläche wird aufgelöst, an ihre Stelle tritt das bewegte Spiel der scharfen Hell-Dunkelkontraste. Auch dann, wenn Teile des ausgehöhlten Grundes mit einer dunkeln Harzmasse oder mit Bernstein ausgefüllt werden, wie im Norden häufig der Fall ist, bedeutet das eine entschiedene Beeinträchtigung des Trägers zugunsten der farbig-optischen Wirkung: der tragende, natürliche Metallgrund wird durch eine fremde, organische Substanz ersetzt. Und wenn möglich noch schärfer tritt diese rücksichtslose Behandlung des Trägers hervor, wenn die Grundfläche stellenweise völlig beseitigt, durchbrochen wird, wie bei den schönen Durchbrucharbeiten vom Ende der früheren nordischen Bronzezeit der Fall ist.

Während diese spezifisch malerischen Techniken, die Durchbrucharbeit, die farbige Inkrustation, der Kerbschnitt, die schattenwerfende Reliefverzierung, in der mitteleuropäischen Hallstattkunst der früheren Eisenzeit eine immer wichtigere Rolle spielen, treten sie in der gleichzeitigen späteren nordischen Bronzezeit verhältnismäßig zurück. Der Grund kann nur der gewesen sein, daß die genannten Schmuckverfahren nicht nur der körperlichen Beschaffenheit des Trägers zusetzten, sondern auch der freien Entwicklung der ornamentalen Form hindernd im Wege standen. Weder das feine Spiralornament der früheren,

noch die reich gegliederten, verästelten Bandmuster der späteren nordischen Bronzezeit ließen sich anders als in der Punz- oder Graviertechnik herstellen. So mußte sich der nordische Künstler bei seinem Streben nach malerischer Wirkung mit dem allerdings starken optischen Reiz begnügen, den der Gegensatz der gerauht-gemusterten zu den glattpolierten Teilen der Bronzefläche auslöste. Daß er aber dort, wo er sich nicht durch die Sprache des Ornaments gebunden fühlte, auch vor dem stärksten Eingriffe in die Substanz des Trägers nicht zurückschrak, beweisen die sog. Wendelringe aus dem Ausgang der nordischen Bronzezeit, bei denen die gewaltsame Zerklüftung und Zerstörung des Grundes und dessen Auflösung in schattengefüllte Aushöhlungen und beleuchtete, vorspringende Kanten kaum mehr zu überbieten ist.

Es ist mir nicht möglich, hier noch auf die dritte große Entwicklungsperiode der altnordischen Ornamentik, auf das germanische Tierornament einzugehen, doch soll wenigstens ein Beispiel zeigen, zu welchen Ergebnissen die hier angedeutete Entwicklung geführt hat. Das germanische Tierornament ist nichts anderes als die äußerst denkbare Belebung der uralten abstrakt-ornamentalen Form — diesmal mit tierischem Leben. Daß diese animalisch beseelten Formen nur noch in sehr bedingter Weise ihre Bindung an die Gestalt der geschmückten Geräte anerkennen, ist klar. Zwar wäre es auch hier leicht, diese tektonische Beziehung zum Träger in der gereihten, der rhythmisch gegliederten, der bilateral- oder zentralsymmetrischen Anordnung der Tiergestalten oder -gliedmaßen nachzuweisen — sonst würde es sich überhaupt nicht mehr um Ornament handeln —, aber das heftig bewegte Leben dieser mit Köpfen und großen Rachen, Füßen und Krallen versehenen Tiergestalten hat mit den tektonischen Anforderungen des Trägers nichts mehr zu tun: mit der tierischen Beseelung des Ornaments hat sich auch seine Abhängigkeit vom alten Mutter- und Nährboden auf ein Mindestmaß verringert. Während aber der germanische Künstler der späteren Bronzezeit die ihm sehr wohl bekannten malerischen Techniken zugunsten der reinen Formentwicklung zurückstellen mußte, wird jetzt trotz der Bereicherung der Form die malerische Belebung der Fläche auf die Spitze getrieben. Das Tierornament ist nicht mehr eingepunzt sondern tiefenhaft gegossen und überzieht mit seinem schroffen Wechsel von Schatten und Glanzlichtern den größeren Teil der Grundfläche. Die Durchbrucharbeit, rotleuchtende Steineinlagen, plastisch aufgelötetes Filigran werden herangezogen, die optischen Akzente noch zu vermehren und zu bereichern; die dreidimensionale Verflechtung der bandförmigen Tierkörper erscheint als das vielleicht geistreichste Mittel, durch die tiefenhafte Illusion jede Erinnerung an die natürliche, materielle Körperfläche zu bannen.

Dieses spätgermanische Tierornament erscheint uns hier als das letzte Glied in einer Entwicklungsreihe, die mit dem Fingertupfenrandornament, dann mit den eingeritzten Randlinien der frühneolithischen Tongefäße einsetzte. Die wunderbare Gesetzmäßigkeit dieser Entwicklung, die sich namentlich auch in der periodischen Wiederkehr entsprechender Wachstumserscheinungen äußert, ist eine viel größere als ich hier habe schildern können. Ich hoffe aber, gezeigt zu haben, daß dieser ganze Entwicklungsprozeß seinen klaren Sinn und seine überraschende Folgerichtigkeit erst dann erhält, wenn wir das Ornament nicht mehr, wie noch zu oft geschieht, als eine Form für sich, als eine völlig spontane, von äußeren Reizen unabhängige Ausdrucksform des menschlichen Geistes betrachten, sondern wenn wir die grundsätzliche, nie restlos aufgehobene Beziehung zu seinem natürlichen Substrat, zu den geschmückten Gegenständen erkennen. Aber gerade wenn wir diese Beziehung berücksichtigen, wird uns dieses vorgeschichtliche Ornament zu einer unerschöpflichen und zuverlässigen Quelle für die Geschichte eben dieses menschlichen Geistes, der in ihm seinen Ausdruck fand. Denn da erscheint uns das wandelbare Verhältnis zwischen Ornament und Träger, geistiger Kunstform und natürlicher Zweckform, als der Spiegel des wandelbaren Verhältnisses zwischen dem menschlichen Geist und der natürlichen Erscheinungswelt. Da verstehen wir die ursprünglich bedingungslose Abhängigkeit des Ornaments von seinem Träger, dann diese zunehmende Befreiung, diese immer stärkere Erfüllung mit eigenem Leben, diese Sammlung auf sich selbst, diese Lösung von den greifbaren Körperformen, Körpergrenzen, Körperflächen auch als die Schritt für Schritt zu verfolgende Erhebung des primitiven menschlichen Geistes aus der Sphäre des ursprünglich bedingungslos an die Natur und den praktischen Zweck gebundenen Daseins.

So dürfen wir als letztes Ergebnis dieser Entwicklung mit dem Anbruch des Mittelalters die Erschaffung beziehungsweise die Übernahme des christlichen Kirchengebäudes als einer neuen, ideellen, der Natur und dem natürlichen Zweck entgegengesetzten Realität betrachten, sowie die Ablösung der alten Naturreligion durch die Verehrung eines höchsten, abstrakt-geistigen, göttlichen Prinzips.

Mitbericht.

Georg Friedrich Muth:

Van Scheltema wirft die Frage auf, ob es möglich sei, in der ornamentalen Entwicklung Gesetzmäßigkeiten festzustellen und damit zu einem tieferen Begreifen der vielfältigen und scheinbar so auseinanderstrebenden Erscheinungen in der Ornamentik zu gelangen.

Er bejaht diese Frage für die nordische Ornamententwicklung. Sofort stellen wir die Frage, ob übereinstimmende Gesetzmäßigkeiten auch an anderen ornamentalen Entwicklungsreihen zu beobachten seien. Fänden sich solche, dann gewönne die Annahme, daß sich hier Gesetzmäßigkeiten ganz allgemeingültiger Art auswirkten, eine wesentliche Stütze, und den zu gewinnenden Ergebnissen müßte eine große Bedeutung beigemessen werden.

Nach solchen ornamentalen Entwicklungsabläufen ist demnach zu suchen.

Gibt es solche? Werden sie so beschaffen sein, daß sie ein einwandfreies Vergleichsmaterial zu liefern vermögen? Es müßte gefordert werden:

1. Eine Entwicklung, bei der ähnlich oder noch besser wie in der nordischen Kunst die Kontinuität sicher gestellt wäre;
2. eine Entwicklung, bei der wiederum wie bei den Nordländern die Abfolge der Entwicklungsstufen einwandfrei feststeht, so daß eine zuverlässige Chronologie zustande käme;
3. nicht zuletzt eine Entwicklung, die über die Beobachtungsmöglichkeiten gegenüber einem prähistorischen Material hinaus auch noch einen Einblick in den Werdegang des Kunstwerkes gewährte.

Indem wir nach solchen Entwicklungsreihen suchen, stoßen wir auf schier unüberwindliche Schwierigkeiten.

In erster Linie denken wir an die Naturvölker: Bei ihnen können wir sogar, was wir in der Prähistorie schmerzlich vermißten, einen Einblick in die Entstehung der einzelnen Gegenstände und ihrer Verzierung erhalten. Und das ist für das tiefere Verstehen der Schöpfungen von nicht geringer Wichtigkeit. Indessen, die Naturvölker machen kaum eine nennenswerte Entwicklung durch, sie müssen darum hier, wo es doch auf das Entwicklungsproblem so sehr ankommt, ausscheiden. Bleibt der Vergleich mit der ornamentalen Entwicklung anderer Kulturvölker: Auf die hier auftauchenden Schwierigkeiten hat van Scheltema in seinem Werke hingewiesen. Er hebt hervor, daß die Entwicklung der Kulturvölker durch fremde Einflüsse getrübt sei, so daß sie für eine erste Vergleichung, der es doch zunächst nur auf Feststellung der großen Entwicklungslinien ankommen muß, schwerlich in Betracht gezogen werden können. Wo sich aber, so wird hinzuzufügen sein, die Entwicklung verhältnismäßig rein darstellt, wie vielleicht bei den Chinesen, da müßten erst einmal die Anfänge, die unserer jüngeren Steinzeit entsprechen und die für diese Untersuchung besonders wichtig wären, gründlich untersucht sein, ehe eine befriedigende Vergleichung vorgenommen werden könnte, womit übrigens nicht der

Wert solcher Vergleichungen, wenn erst einmal der Boden entsprechend bereitet ist, herabgesetzt werden soll.

Sind denn nun unter diesen Umständen die geforderten Entwicklungsreihen überhaupt aufzufinden? Sie sind es in der Tat.

Ich meine die zierkünstlerische Entwicklung des Kindes. Schon einmal hat verstehendes Sich-Versenken in die Psyche des Kindes wertvolle wissenschaftliche Ergebnisse zutage gefördert. Es war Steinthal, der im Verkehr mit einem Kinde zu seinen grundlegenden Erkenntnissen über Ursprung und Werden der Sprache gelangte, der da, wie er selbst sagt, erfuhr, »daß die Gesetze, die heute noch beim Erlernen der Sprache sich in jedem Kinde wirksam zeigen, auch die treibenden Kräfte bei der Erfindung waren« [1]). Vielleicht ist auch uns das Glück beschieden, das ornamentale Schaffen im allgemeinen besser verstehen zu lernen, wenn wir uns liebevoll in das ornamentale Schaffen des Kindes vertiefen.

Sehen wir näher zu, indem wir ohne Voreingenommenheit das Material prüfen. Freilich, wenn wir von vornherein an die Aufgabe mit der Überzeugung herantreten, das Kind könne so etwas nicht, »seine Kritzeleien« wären einer »ästhetischen Würdigung« nicht zugänglich, oder sein »Kunsttrieb setze erst später« ein (»um dann allerdings auch die inzwischen entwickelte Nachbildungsfähigkeit zu seinen Zwecken zu verwerten«) [2]), oder wie alle die aus ungenügender Sachkenntnis entspringenden Urteile heißen mögen, dann werden schwerlich brauchbare Ergebnisse erzielt werden können. Natürlich auch überschätzen dürfen wir die kindlichen Leistungen nicht; mit naivem Enthusiasmus ist da nichts getan. Und vor allem wird man sich zu hüten haben, die kindlichen Erzeugnisse nach eigenen Wünschen und Erwartungen zurechtzubiegen. Darum muß strenge von jeder Beeinflussung, jedem Versuch, dem Verhalten des Kindes die Richtung anzuweisen, abgesehen werden.

Unter diesen Voraussetzungen ist das Material, das meinen Untersuchungen über die Zierkunst des Kindes zugrunde liegt, gewonnen worden.

Ich scheide meine Versuche in alte und neue. Über meine früheren Versuche wurde an mehreren Stellen, besonders in der Zeitschrift für angewandte Psychologie 6, 21—50; 7, 223—271; 8, 507—548; 17, 259—269, berichtet. Einige der dort gezogenen Folgerungen bedürfen einer ästhetisch-erkenntnistheoretischen Nachprüfung, die in Anlehnung an Cornelius [3]) und andere zu geschehen hat.

[1]) H. Steinthal, Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft S. 83, Berlin 1881.

[2]) Worringer, Abstraktion und Einfühlung. München 1911, S. 59.

[3]) H. Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst. Leipzig-Berlin 1908.



Für meine neuen Versuche, die noch in der Durchführung begriffen sind, ist die Überzeugung maßgebend, daß das zierkünstlerische Wollen des Kindes besonders klar hervortreten wird, wenn wenigstens ein Teil der Gegenstände, denen gegenüber es seine zierkünstlerischen Absichten verwirklicht, selbst von dem Kinde hergestellt wird.

Eine Reihe der Gegenstände, deren Photographien Sie sehen werden, und zwar die lehrreichsten, sind auf diesem Wege entstanden. Einzelversuche sind vorzuziehen, der Massenversuch ist nur ein Notbehelf. Am wertvollsten sind Arbeiten, die nicht auf Aufforderung hin, sondern spontan erzeugt werden. Die Abfassung eines genauen Protokolls ist unerläßlich.

Was das heute vorzulegende Material anbetrifft, so ist noch zu beachten, daß die wenigen Beispiele, die hier vorgeführt werden können, nichts *beweisen* wollen, sie können nur zur Veranschaulichung etwa behaupteter Gesetzmäßigkeiten dienen. Alles weitere muß einer später vorzunehmenden ausführlichen Darstellung vorbehalten werden.

Es ist ferner zu bedenken, daß hier nicht ein Überblick über die ganze Entwicklung gegeben werden kann. Nur einige »Kulminationspunkte« sollen beleuchtet werden, und zwar:

a) der klassische Anfang mit seinen ganz primitiven Mitteln,
b) in der Mitte des Entwicklungsverlaufs die Isolierung der Ornamentformen,
c) auf der Höhe der Entwicklung der Versuch einer Emanzipation von dem Grunde des zu verzierenden Gegenstandes.

Dadurch, daß der Vorführung der Photographien zwei Zeichnungen vorausgehen, die wichtige Vergleichspunkte hervorheben, hoffe ich das Verständnis der vorzuführenden Formen zu erleichtern. Wenn dabei auf die *übereinstimmenden* Erscheinungen zwischen Kinderornament und der nordischen Entwicklung besonderer Nachdruck gelegt wird, so soll das nicht bedeuten, daß hier nun schon alle Fragen gelöst und etwa eine völlige Übereinstimmung zu erkennen sei, wie man überhaupt gut tun wird, sich gegenüber der Annahme einer durchgehenden Parallelität skeptisch zu verhalten.

Zweck dieser Ausführungen kann keinesfalls sein, auf alle einschlägigen Probleme hinzuweisen (so kann z. B. die wichtige Frage des Einbruchs gegenständlicher Formen nicht einmal gestreift werden), sondern: meine Ausführungen wollen einzig das Problem der Kinderornamentik aufrollen und für sie, die man bis jetzt kaum ernst genommen hat, die Beachtung fordern, die ihr gebührt.

Auseinandersetzen kann ich mich in meinem kurzen Referat auch nicht mit den zum Teil recht beachtenswerten Einwänden, die gegen eine wissenschaftliche Verwertbarkeit der Kinderornamentik erhoben

werden. Immerhin, einen Einwand will ich wenigstens bezeichnen. Es ist der, daß das Kind doch tagtäglich allen möglichen Einflüssen ausgesetzt sei. Indem es diesen Einflüssen unterliege, könnten seine Arbeiten doch nichts als bloße Nachahmungen zufälliger Einwirkungen sein. Eine solche Auffassung geht uneingestandenermaßen von der Annahme aus, als ob die kindliche Seele ein Wachstäfelchen sei, in das man wahllos alles mögliche einritzen könne. Nun, wir sind uns klar, daß dem nicht so ist, daß uns vielmehr in der Kindesseele ein lebendiger Organismus mit eigenen Wachstumsgesetzen gegeben ist. Diese seelische Verfassung muß sich auch in bestimmten Erscheinungen und Leistungen, auch im Ornamentalen, enthüllen. Daß freilich, wenigstens in gewissen Perioden (sicher aber nicht am Anfang), eine Beeinflussung der Entwicklung von außen eintreten wird, ist kaum zu bezweifeln. Keinesfalls aber ist damit die wissenschaftliche Verwendbarkeit der kindlichen Arbeiten aus einer solchen Periode in Frage gestellt. Eher sehe ich hier gerade ein neues Mittel, Wesen und Bedeutung dessen, was wir in der Geschichte als das Problem der Renaissance und der Rezeptionen bezeichnen, von einem neuen Gesichtspunkte zu begreifen [1]).

Wir müssen abbrechen: Jedenfalls hat sich einer unbefangenen Betrachtung eine Reihe Parallelerscheinungen zwischen der ornamentalen Entwicklung des Kindes und der der Nordländer ergeben.

Wie erklärt sich diese Tatsache? Sollte hier nur bloßer Zufall walten? Oder sollten diese auffälligen Übereinstimmungen nicht einen tieferen Grund haben? Sollte es nicht vielleicht so sein, daß Kind und Volk in ihren Anfängen gegenüber einer fremden Welt, in der so vieles unbestimmt und schreckhaft für sie ist, dringendsten Bedürfnissen des Auges nachgeben, wenn sie die Gegenstände mit ihren primitiven Ornamentsystemen auszeichnen? Sollte es nicht so sein, daß dabei die Befriedigung der Augenbedürfnisse in bestimmter Richtung, nach bestimmter übereinstimmender Weise erfolgen muß, da ja, mit Pestalozzi zu reden, die Gesetze der menschlichen Natur unerschütterlich

[1]) An dieser Stelle wurde nunmehr das Anschauungsmaterial mitgeteilt, von dessen Wiedergabe hier leider abgesehen wird.

Es zeigte sich, wie in der Kinderornamentik zunächst eine Art »Ur«ornament ausgebildet wird, das noch ungeschieden Rand- und Kernornament in sich befaßt, hierauf, wie unter Scheidung von Rand- und Kernornamenten sich ein Verfahren herausbildet, durch das, ähnlich wie in der nordischen Ornamententwicklung, Grund- und Aufriß des Gegenstandes sich dem Auge faßbar darbietet, wie dann das Ornamentsystem in geschlossene Einzelformen aufgelöst wird, die sich gleichwohl dienend dem zu schmückenden Gegenstand unterordnen, und wie sich zuletzt, unter Verwendung verschiedenartiger Mittel, eine weitgehende Emanzipation vom Grund bemerkbar macht.

und ewig sind? Diese Fragen können hier nur aufgeworfen, nicht aber beantwortet werden. Indes, es besteht kein Zweifel, daß das Studium der Kinderornamentik dermaleinst sein bescheiden Teil zur Lösung dieser Fragen beitragen wird.

Aussprache:

Hans Cornelius (zu Scheltema): Der Vortrag Scheltemas war auf Tatsachen gegründet und daher besonders begrüßenswert. Er gab eine Bestätigung meiner ornamentalen Theorie.

Paul Frankl:

Stilgattungen und Stilarten.

Was Stil sei, setze ich als bekannt voraus und darf dies tun, obwohl es so viele voneinander abweichende Definitionen von Stil gibt; denn durch alle Schattierungen des Begriffes erhält sich die Kernbedeutung von anschaulicher Einheitlichkeit oder einheitlicher Anschaulichkeit. Wallbach sagt in seiner Dissertation[1]) Gleichförmigkeit und kommt damit dem Sinn wohl ganz nahe; denn eine Gleichheit innerhalb des Formalen ist gemeint, Gleichheiten von Teilen innerhalb einer Form. Man könnte besser als Gleichförmigkeit Gleichformigkeit sagen. Von dieser Umschreibung aus läßt sich bei genügend weitgetriebener Analyse der Form begreiflich machen, warum der Stilbegriff so vielseitig und schillernd ist, die »Gleichheitlichkeit« (wenn diese Wortbildung erlaubt ist) bezieht sich oder kann sich beziehen auf jede analytisch herauslösbare Seite der Form, z. B. auf die Größenabstände in einer Figur, die Zeitdauer von Tönen, die Sättigung von Farben usw.; es ist möglich, alle Sonderfälle von Stil auf abstrakt-theoretischem Wege zu gewinnen. Ich lasse aber notgedrungen diesen Unterbau hier beiseite und gebe die bloßen Resultate, die ich mit Beispielen anschaulich zu machen suche.

Es gibt drei Gattungen von Stil, deren jede in mehrere Stilarten zerfällt. Für letztere ist wenigstens teilweise eine Terminologie vorhanden, für die Gattungen fehlt sie, ich wähle als Bezeichnungen: figuraler, kompositiver und qualitativer Stil[2]).

1. Figuraler Stil ist Gleichformigkeit der Figuren; unter Figuren verstehe ich in jeder Kunst die Formen der Unterganzen, aus denen sich das Oberganze zusammensetzt. In der Architektur sind die notwendigen Unterganzen jedem geläufig: Fußboden, Wand, Decke, Stütze,

---

[1]) Rob. Wolfg. Wallbach, Stil. München 1920, Verlag Reinhardt.

[2]) Auf dem Kongreß sagte ich noch statt kompositiver Stil polarer Stil, finde aber jetzt bei der Korrektur (März 1925), daß die Bezeichnung irreführend war und geradezu unberechtigt; denn eine Antithese ist auch innerhalb des qualitativen und sogar innerhalb des figuralen Stiles begrifflich formulierbar.

Tür, Fenster sind die einfachsten Beispiele. Mancher Stil hat seine nur ihm zukommenden Unterganzen z. B. Strebewerk, Wimperg, Fiale. Die Kunsthistoriker faßten nun Gruppen von verwandten Formen, d. h. Formen, die sich aus gleichen, ähnlichen oder verwandten Figuren zusammensetzen und eine Zeitlang vorherrschten unter einem gemeinsamen Namen zusammen z. B. Rundbogenstil, Spitzbogenstil beziehungsweise Romanik, Gotik, Renaissance, Barock usw. Man kann aber und muß aus methodischen Gründen von dem hier gemeinten Zeitstil absehen und den Bau anhistorisch beurteilen, also statt vom Zeitstil vom Stil des einzelnen Bauwerks reden. Dies Einzelwerk hat ja den Stil der Gotik oder Renaissance usw., wenn es auch nur als einziges seiner Stilart erhalten oder entstanden wäre. Zunächst sind die Formen von Unterganzen gleicher Gattung untereinander gleich oder verwandt, z. B. alle Pfeiler einer gotischen Kathedrale. Weichen sie voneinander ab (wie etwa einzelne Pfeiler in der Kathedrale von Laon), dann sind sie miteinander in demselben Sinne ähnlich oder verwandt wie Pfeiler verschiedener Gebäude, welche demselben Zeitstil angehören, also wie der einzelne Pfeiler von Laon mit dem von Chartres; während die renaissanceartigen Pfeiler wie etwa die Umkleidungen im Chor von Chartres (1763 ff.) im Sinne des figuralen Stiles Fremdkörper sind, oder etwa das gotische Fenster im Chor von Maria-Laach neben den romanischen Fenstern — Beispiele gibt es zu Hunderten. Wichtiger aber als diese Gleichheit oder wenigstens Verwandtschaft von Unterganzen gleicher Gattung ist die Verwandtschaft von Unterganzen verschiedener Gattung, z. B. die Verwandtschaft von Kapitäl und Pfeiler, von Pfeiler und Rippe, von Rippe und Wimperg, Maßwerk usw. Hier ist Gleichheit der ganzen Figuren ausgeschlossen, es kann nur Gleichheit von Formfaktoren sein. Es ist dies dann eine rein ästhetische Verwandtschaft, jedenfalls Stil im ästhetischen Sinn eben nur dann, wenn wir nicht deshalb eine Einheit statuieren, weil wir bestimmte Formen gewohnt sind empirisch so zusammenzufinden, was z. B. für manche Formen der altchristlichen Zeit gilt; dann aber liegt, insofern dies der Fall ist, nur eine historische, keine ästhetische Einheit vor. Die ästhetische Verwandtschaft ist eine im Objekt gegebene, vom Künstler erzeugte Anähnelung der Formen aneinander.

Besinnt man sich, worauf diese ästhetische Verwandtschaft beruht, so hilft ein Blick auf die Plastik. Man unterscheidet auch hier (bei einem Akt etwa) Unterganze, nämlich die einzelnen Glieder des Leibes. Man beurteilt ihre Größenverhältnisse abschätzend zueinander. Es handelt sich dabei für die ästhetische Beurteilung nicht um das vielgesuchte und unauffindbare mathematische Grundmaß, das immer wiederkehren müsse, sondern man sagt sich, wenn der Rumpf sehr lang ist

im Verhältnis zu seiner Breite, so ist der Arm dazugehörig im ästhetischen Sinn, wenn er ebenfalls sehr lang ist im Verhältnis zu seiner Breite. Das heißt wir schreiben dem Unterganzen, dem Rumpf, dem Arm usw. seine ihm spezifische Proportion als Mittelproportion zu. Diese gattungsmäßige Mittelproportion ist der ästhetische, d. h. nicht mathematisch faßbare, sondern der Abschätzung dienende Maßstab. Ästhetisch zusammengehörig nennen wir die Unterganzen, die mit diesem Maßstab gemessen entweder alle dem Mittelfall angehören oder alle gleichmäßig von ihm abweichen. Man nennt das in der Plastik den »Kanon«. In der Architektur gilt für die Proportionen das gleiche, sowohl die der Körperformen wie die der Raumformen. In der Malerei ist es unter anderem die Palette. Das Wiederkehren gattungsmäßig gleicher Verhältnisse bezieht sich aber nicht bloß auf die Längen und Breiten, sondern auch auf die Winkel beziehungsweise Krümmungsmaße, also z. B. die Kantigkeit, Flüssigkeit und ebenso auf die abgeschätzte Leichtigkeit oder Schwere usw. (Ob man diese Auffassungen psychologisch durch Einfühlung oder sonst ein Prinzip erklären will beziehungsweise kann, ist in diesem Zusammenhang gleichgültig). Historisch verläuft der Stil so, daß eine Form zur stilerzeugenden wird, z. B. die Rippe, deren gattungsmäßiger ästhetischer Charakter zum Grundmaß der übrigen Formengattungen (Unterganzengattungen) gemacht wird, es wird ihr alles assimiliert, es entstehen stilerzeugte Formen, z. B. Wimperg, Maßwerk und die Assimilation dauert solange, bis eine volle Assimilation, eine Rassenverwandtschaft innerhalb aller Gattungen von Unterganzen erreicht ist. Erst dieser Schlußzustand ist im Sinne des figuralen Stiles ein reiner Stil: alle Figuren sind gleichrassig.

Die Zahl der möglichen stilerzeugenden Grundformen ist unbegrenzt, daher hat die Gattung figuraler Stil zahllose Stilarten, die in einfacher Koordination stehen. Trotzdem ist es möglich, sie nach bestimmten Gesichtspunkten zu gruppieren, von denen ich einen als Beispiel hier herausgreife. Die Grundform kann im Sinne einer »natürlichen Morphologie« kristallomorph, vegetabil oder zoomorph (anthropomorph) sein. Ohne jeden Bezug zur Nachahmung schätzt man die Form, ohne ihren Sinn in Betracht zu ziehen, d. h. als sinnleere Form nach ihrer Zugehörigkeit zu einem dieser drei Gebiete ein. Man schätzt rein ästhetisch ab nach dem bloßen Aussehen der sinnleeren Form; d. h. auch wenn das Werk einen Menschen nachahmt (meint), so kann es der Form nach als kristallartig starr und tot wirken, und wenn das Werk eine Stütze als Architekturunterganzes bedeutet, kann es als anthropomorph wirken nach seiner sinnleeren Form. Mit Hilfe weiterer Stilarten dieser figuralen Stilgattung ist es möglich, z. B. den Begriff Naturalismus in

seine Komponenten klar aufzulösen, was ich aber hier nicht weiter durchführe. Jedenfalls wird man auch aus diesen Andeutungen erkennen, daß es möglich ist, die überkommenen historischen Stilbezeichnungen aufzulösen und das was ursprünglich bei der Einführung der Termini Gotik, Renaissance usw. als Summe von Formengattungen dunkel gemeint war, je durch klare Begriffsreihen zu ersetzen.

2. Die zweite Stilgattung nenne ich kompositiven Stil. Sie ist an dem Beispielpaar Renaissance-Barock von Wölfflin klar gemacht worden. Ein gleiches Verhältnis ist bei anderen Stilpaaren gefunden worden. Auch diese Begriffe wurden zunächst vom Zeitstil abgelesen, da sie durchwegs von Kunsthistorikern, d. h. auf das Geschichtliche eingestellten Forschern gefunden wurden, man kann sie aber ebensogut und muß sie aus methodischen Gründen auch anhistorisch fassen.

Während man mit figuralem Stil Gleichheit (beziehungsweise Ähnlichkeit oder Verwandtschaft) der Bestandstücke meint, bezieht sich der kompositive Stil auf die Gleichheit des Verbindungsprinzips zwischen den Bestandstücken. Dies Verbindungsprinzip kann erfassen: a) die Größen (und Intensitäten), b) die imaginären Materialien, c) die Relation zur Umgebung. Es ergeben sich daher drei Arten des kompositiven Stiles, deren zweite und dritte selbst wieder in Unterarten zerfällt.

a) Kosmisch-chaotisch. Überläßt man bei einer Vielheit von Bestandstücken die Verbindung dem Zufall (z. B. Streumuster), so wird mit aller Wahrscheinlichkeit nirgends Ordnung oder gar Regelmäßigkeit auftreten. Von Regelmäßigkeit sprechen wir dort, wo eine Gleichheit der Größen (Entfernungen, Winkel, Krümmungen) bei der Verbindung der Bestandstücke berücksichtigt wird, wenn z. B. zwei in sich schon symmetrische Figuren auf einer gemeinsamen Symmetrieachse aneinandergereiht werden. Die Sonderfälle der Ordnung: Reihung in gleichen oder abgestuften Abständen, Symmetrie, Rhythmus sind bekannt. Ordnung im höchsten Maß durchgehalten führt zum kosmischen Stil. Die Umgehung von Ordnung führt in letzter Erfüllung zum chaotischen Stil. Auch hier handelt es sich um die »abgeschätzte« Ordnung, d. h. die ästhetische oder ästhetisch wirksame. Es können daher einzelne Unterganze durchaus kosmisch sein als verselbständigte Figur, z. B. ein Erker für sich (Rathaus in Breslau); durch seine asymmetrische Verbindung mit dem Gebäude wirkt das Ganze dann doch chaotisch. Von Wölfflins Grundbegriffen gehört hierher das Begriffspaar: geschlossene und offene Form, besonders in seiner Anwendung innerhalb der Malerei (Lageverhältnis der Größen im Flächenausschnitt).

Dem ästhetischen Eindruck von Endgültigkeit und Notwendigkeit auf der einen Seite steht der ästhetische Eindruck von Vorläufigkeit und Zufall auf der anderen gegenüber. In abgeschwächter Fassung

spricht man auch von streng und frei. (Als Vergleichspaar etwa: Villa Rotonda in Vicenza und das Rathaus in Breslau.)

b) Struktiv-textil. Nach der Theorie Sempers haben die einzelnen Materialien bestimmte natürliche Eigenschaften, deren volle Anerkennung besonders im statischen Verhalten zu einer besonderen Art von Einheitlichkeit oder Gleichformigkeit der Verbindung führt. Diese natürlichen Eigenschaften der real verwendeten Materialien gruppiert Semper nach vier Gesichtspunkten und unterscheidet die Weberei, Keramik, Metallurgik und Tektonik. Sie lassen sich reduzieren auf den polaren Gegensatz von Struktur und Textur. Struktiv oder tektonisch sind alle die Materialien verwendbar, die sich als statisch geschlossenes System selbst tragen, in Selbständigkeit ihre Formen bewahren können. Textil sind diejenigen, die an einem struktiven Gerüst ihren Halt suchen, also unselbständig sind. Dieser reale Unterschied von Selbständigkeit und Unselbständigkeit, soweit er sich aus dem Material ergibt, wird als ebenso wirkend abgeschätzt oder ästhetisch beurteilt, wo das Material, wie man irrtümlich tadelnd sagt, nicht materialgerecht behandelt wird, also wo es ästhetisch wie ein anderes Material wirkt. Ästhetisch kommt es eben gar nicht auf das reale Material an, sondern auf das imaginäre, d. h. eingebildete. Man kann mit Marmor struktive Stützen bauen und man kann Marmor auch in Platten zersägt als Fassadeninkrustation völlig textil verwenden. Beispiele reiner Struktur: der antike Tempel, die gotische Kathedrale, reiner Textur: die Mosaiken der altchristlichen Zeit usw. Wie im Falle des kosmischen und chaotischen Stiles können einzelne, für sich gesehen, dem einen Pol angehörende Formen durch ihre Verbindung in den anderen Polbereich geraten, z. B. kann die Stütze, die für sich tektonisch ist, in ein textiles Muster eingefangen werden. (Fassade des Dogenpalastes in Venedig.)

c) Total-partiel. Betrifft die eine dieser drei Stilarten die einheitliche Verbindung der Größen, die zweite die der imaginären Materialien, so bezieht sich die dritte auf die Gesamtgestalt, d. h. den Zusammenschluß der sämtlichen das Werk konstituierenden Bestandstücke gegenüber der Umgebung. Diese dritte Verbindungsart ist so angelegt, daß entweder bei dem Hinzukommen jeden Bestandstückes die Losgelöstheit von der Umgebung gesichert erscheint oder umgekehrt die Aufgelöstheit in die Umgebung. Ich habe selbst in einer früheren Arbeit diese Stilart für die neuere Baukunst durchzuverfolgen versucht und konnte dabei für die einzelnen Elemente des Raumes, der Körperkräfte, des Lichtes getrennte Polaritätsbegriffe aufstellen, habe aber damals die logische Notwendigkeit ihrer reinen Trennung von den Begriffspaaren kosmisch-chaotisch wie struktiv-textil noch nicht erfaßt. Trotzdem bleiben die dort für die Architektur gefundenen Unterarten des polaren

Stiles: Addition-Division für den Raum, Ausstrahlung und Durchlaß für die Kräfte, Einbildigkeit und Vielbildigkeit für das Licht bestehen, sie gelten auch für das als polaren Gegensatz aufgefaßte Beispielpaar des romanischen und gotischen Stiles. Für die anderen Künste treten aber zum Teil andere begriffliche Fassungen. Hierher gehören von Wölfflins Grundbegriffen für die Malerei »linear und malerisch« für das räumliche, d. h. zweidimensionale Nebeneinander der optischen Differenzen, »flächenhaft-tiefenhaft« für die optische Richtung zum Koordinatensystem. Auch sonst sind solche polare Begriffe fruchtbar verwendet worden, vor allem von Scheltema für die nordische prähistorische Kunst [1]).

Faßt man die drei Stilarten ihrer inneren Affinität nach zusammen, so entstehen zwei polar zueinanderstehende reine Stilgattungen, der erste ist kosmisch, struktiv und total, ich nenne ihn den Seinstil, der zweite ist chaotisch, textil und partiel, ich nenne ihn den Werdenstil. Den drei Paaren von Stilarten entsprechen als ästhetischer Gesamtcharakter Notwendigkeit (Kosmos), Selbständigkeit (Struktur) und Vollständigkeit (Totalität) beziehungsweise deren Gegensätze. Sie sind miteinander ästhetisch affin, weil wir ihre Tendenzen als gleichgerichtet abschätzen. Die Erfahrung lehrt aber, daß sie nicht immer in dieser scheinbar natürlichsten Paarung auftreten, es entstehen dann Mischungen von Sein- und Werdenstil.

3. Die dritte Gattung nenne ich Qualitätsstil. Ästhetische Qualität schätzen wir graduell an einer Skala ab, die durch Höchst- und Tiefstmaße eingespannt ist. Für die spezifische Qualität, die bloße Sobeschaffenheit der Grundformen des figuralen Stiles gibt es nur eine subjektive Skala, d. h. jeder zieht eine seiner individuellen Geschmacksveranlagung adäquate (adäquatere) Form jeder anderen vor. Ebenso subjektiv ist die einseitige Neigung bei der Wahl zwischen Sein- und Werdenstil. Innerhalb dieser Stilgattung aber gibt es eine objektive Skala, die zunächst für die Stilart »kosmisch-chaotisch« sich verdeutlichen läßt. Bei einer Vielheit von Bestandstücken kann das Höchstmaß der Gleichheit sowie das Höchstmaß der Verschiedenheit (Ungleichheit) erreicht werden. Ein Maximum von Gleichheit ergibt größte Regelmäßigkeit aber zugleich den Eindruck von Armut. Das Maximum von Ungleichheit ergibt die größte Unregelmäßigkeit (Unordnung), aber zugleich den Eindruck von Reichtum (des Vielerlei), d. h. die extremen Fälle führen zu einer in sich gegensätzlichen Wertung; wir werten zwar die Regelmäßigkeit positiv, aber die Armut negativ und umgekehrt ent-

[1]) F. Adama van Scheltema, Die altnordische Kunst, Berlin 1923. Hier ist zum ersten Male die Prähistorie kunstgeschichtlich aufgefaßt und in einen hoffnungslos scheinenden Wirrwarr eine überzeugende Ordnung gebracht.

sprechend. Es ist aber ein Mittelfall denkbar und für die ästhetische Schätzung praktisch erreichbar, nämlich der größte Reichtum, soweit er sich mit der größten Regelmäßigkeit verträgt. Dieser ästhetisch abschätzbare Mittelfall — der objektiv vorhanden, aber nicht rechnerisch festlegbar ist — wird von uns als reif oder (in der einen Wortbedeutung von Klassik) als klassisch bezeichnet. Die Entfernung zu den Extremen als unterreif beziehungsweise überreif. Der unterreife Stil tendiert zu Reichtum (und Unregelmäßigkeit), der überreife Stil zu Regelmäßigkeit (und Armut).

Eine zweite Stilart der Gattung Qualitätsstil wird innerhalb des Werkes als Gesamtzusammenschluß (Gestalt) erzeugt durch die Vorherrschaft eines Bestandstückes über andere beziehungsweise die hierarchische Subordination aller Bestandstücke. Es geschieht dies durch die Ungleichheit der betonten und führenden gegenüber der Gleichheit der beherrschten Bestandstücke. Ich meine hier dasselbe, was seit jeher als Großsehen »Größe«, maniera grande bezeichnet wird. Beim unterreifen Stil fehlt diese hierarchische Subordination innerhalb der Form, beim überreifen ist sie übertrieben auf Kosten der Fülle, der überreife (klassizistische) Stil gibt sozusagen nur herrschende Größen ohne Untergebene.

Die Betonung eines Bestandstückes durch ausgesprochene Verschiedenheit gegenüber lauter gleichen oder wenig unterschiedenen Bestandstücken ist ein rein ästhetischer Fall, solange die Form sinnleer bleibt. Künstlerisch dagegen wird er, sobald wir die sinnerfüllte Form beurteilen und etwa die durch ihre Form und Lage betonte Chornische »als Chor« auffassen, die formale Betonung wird dann gleichzeitig zur Betonung des dem Sinne nach Wesentlichen. Die Ausgesprochenheit betonter Verschiedenheit ist dann ästhetisch gegeben, wird aber künstlerisch, d. h. als Symbol (hier als Symbol für das Wesentliche) verstanden.

Die bisher angegebenen Stilarten sind konstruierte reine Fälle, die es in der Wirklichkeit sicher selten gibt. In jeder Stilgattung sind aber Vermischungen der Stilarten möglich. So entstehen im figuralen Stil die Bastardstile etwa des Übergangs vom Romanischen zum Gotischen oder die Mischung spätgotischer Formen mit denen der Renaissance. Innerhalb des kompositiven Stiles sind die Kombinationen ungemein reich, so sind die gotischen Kathedralen zwar partiel, aber struktiv und kosmisch usw., es finden sich für alle Kombinationen Beispiele. Schließlich ist innerhalb der Gattung Qualitätsstil eine innere Unausgeglichenheit oft vorhanden, da die Reifheit einige Seiten der Form (einige Formkomponenten) schon erfassen kann, andere noch nicht.

Dies »schon« und »noch« führt nun zur praktischen Anwendung

Übersicht über die Stilgattungen und Stilarten der Stilklasse »Sachstil«.

Figuraler Stil	Kompositiver Stil	Qualitätsstil
0. Natürliche Morphologie (Romanisch, gotisch usw.)	1. Kosmisch — chaotisch	1. Unterreif — reif — überreif (primitiv — klassisch — klassizistisch)
1. Kristallomorph — vegetabil — organomorph	2. Struktiv — textil	2. Kleinlich — großzügig
2. Generalisierend — spezialisierend	3. Total — partiel	
3. usw. (später zu publizieren)	Seinstil — Werdenstil	

dieser anhistorisch aufgestellten Stilgattungen und Stilarten. Was der Historiker sucht, ist die Veränderung innerhalb der chronologisch gegebenen Reihe der Kunstwerke. Der Stilhistoriker kann nur mit Hilfe der Stilbegriffe diese Veränderung begrifflich und sprachlich fassen. Durchschaut man die Stilstruktur des Einzelwerkes, das jeweils ein höchst kompliziertes Geflecht von Stilarten besitzt, so ist es möglich — aber auch nur dann erst möglich, den wirklichen Ablauf der Stilveränderung zu durchschauen. Die Scheu vor der Kompliziertheit dieser Stilstruktur muß man sich abgewöhnen, mit nur einem Begriffspaar läßt sich das Durcheinander der Fäden im wirklichen Bau der Dinge, im wirklichen Geflecht des Geschehens nicht entwirren und ich vermute, daß meine für die Stilgeschichte vorbereitenden anhistorischen Stilbegriffe noch viel zu einfach sind. Sicher aber bedarf man für die historische Betrachtung überhaupt noch anderer Begriffe, mit denen man an die anhistorischen Stilbegriffe herangeht. Um ein Beispiel zu nennen: Sein- und Werdenstil sind anhistorische Begriffe; Originalität und Tradition dagegen historische. Man wird also bei einer Reihe von Kunstwerken, deren Chronologie bereits gefunden ist, feststellen können, nicht nur, daß sie alle etwa dem Seinstil angehören, sondern wie viel schrittweise von Werk zu Werk vererbt wird, wie viel neu geschaffen im Sinne der Tendenz des Seinstils (entsprechend für die übrigen Stilgattungen beziehungsweise Stilarten). Diese erst eigentliche kunst-»historische« Untersuchung stößt aber allenthalben auf Traditionen, beziehungsweise Originalitäten, die an die Person und den Ort gebunden sind. Methodisch ist es daher notwendig, zwischen die Frage nach dem Sachstil und den Zeitstil die Fragen nach dem Personalstil und Ortstil einzuschieben. Diese Unterscheidung von vier Stilklassen steht also über den Unterscheidungen der Stilgattungen und Stilarten und es bleibe hier offen, ob es auch für die drei anderen Stilklassen Unterfälle gibt.

Ist aber mit dieser Perspektive in eine klar auseinanderlegbare

Struktur der Stilgeschichte die Wahrscheinlichkeit gegeben, eben diese Stilgeschichte wissenschaftlich zu begreifen (und die Hoffnung gegeben, mit den beirrenden Äquivokationen, die sich heute jeder erlaubt, aufzuräumen), so eben doch nicht mehr als diese Stilgeschichte. Geschichte im umfassenden Sinn, Geistesgeschichte, insbesondere aber die Frage, ob diese Stilgeschichte als »Entwicklung« aufzufassen sei, sind Probleme, die hier unberührt bleiben.

Mitbericht.
Walter Timmling:

Nur wenige Bemerkungen formaler und prinzipieller Natur will ich den Ausführungen Prof. Frankls zufügen. Wohl wird mir dadurch die Stilstrukturlehre Frankls mehr zum Anlaß als zum Thema, aber dennoch zum wohlbegründeten Anlaß. Die Begründung liegt darin, daß dieser Vortrag in rein denkhafter Methode das Problem des Stiles als Problem einer Objektästhetik aufspaltet, und eine auf ahistorischem und wertungsfreiem Boden wenn nicht im psychologischen Sinne gewonnene, so doch im immanenten Sinne fundierte Gegenstandstheorie des theoretischen Allgemeingegenstandes »Stil« bietet, deren Ergebnissen selbst wiederum ahistorische und wertungsfreie Allgemeingeltung zukommt. Damit scheint mir ein Schritt getan, den zu tun die kunstgeschichtliche Forschung immer sich gescheut hat, nämlich den Komplex von Problemen, den sie als Arbeitsgebiet sich zugewiesen sieht (Kunstgeschichte ist kein »Sachgebiet«, das in sich selbstgenugsam ruht), mit Hilfe des kritischen Gesichtspunktes der möglichen wissenschaftlichen Bearbeitung sachlich aufzulösen und das einzelne Gebiet in der der Sache selbst entwachsenden Methode zur phänomenologisch reinen Darstellung zu bringen. Spreche ich von Stil, und meine nicht die Gotik, die Renaissance usw., so stehe ich auf rein theoretischem Boden, ich stehe dort schon, wenn ich von Renaissancestil spreche und Stil — das Stilmäßige — das eigentlich Intendierte ist. Damit aber verliert alles Materiale, Individuelle, Tatsächliche, Historische seine autonome Bedeutung und wird zum konkreten Beispiel für das intendierte reine Denkobjekt, das stets reicher und ärmer zugleich als jenes andere ist, und dessen Heranziehung allein pädagogisch-didaktische Bedeutung zukommt. Einem theoretischen Gegenstand korrespondiert allein eine theoretische Methode: ein rein denkhaftes Verfahren.

Das Problem liegt für mich nicht in Entwicklung von Konsequenzen aus diesem bekannten Sachverhalt, sondern in der Nötigung, die ich spüre, eben in diesem Sinne den Vortrag Frankls positiv wertend zu unterstreichen, denn tiefer und nachhaltiger als alle möglichen

Einwände immanenter Art — daß etwa die Struktur des Gegenstandes Stil hierdurch noch nicht erschöpfend oder im einzelnen nicht endgültig aufgewiesen sei — erscheint mir der prinzipielle Einwurf, der Einwurf aus Prinzip: die unpersönliche Nüchternheit (vorausnehmend: der völlig bekenntnisfreie Charakter), die intellektuelle Schroffheit derartiger Untersuchung habe im Gebiet praktischer Kunstforschung keinen Raum! Es ist ein menschlich nicht hoch genug anzuschlagender Vorzug, wenn die Würde und die Tiefe des Phänomens, dessen Durchdringung sich der Forscher auferlegt hat, sich auf Grund eines originär in seiner eigenen Person tief verwurzelten Verhältnisses zu ihm gedrängt sieht, derart ist, daß diese sich nicht verleugnen lassen, nie verleugnen können. Doch wird dieser Vorzug zur Gefahr, deren Latenz zumindest ein jeder kennt, der schon ein Wort über Kunst schrieb oder sprach, wenn der Forscher in menschlichen Konflikt mit der Nüchternheit und Strenge der Wissenschaftsforderung gerät, deren Ergebnis vom Wissenschaftsstandpunkt aus eine Trübung oder gar Verkehrung der intellektuellen Arbeit erzeugt und vom menschlichen Standpunkt aus gesehen nicht minder — und diesmal wegen der anerkannt täuschenden, den Worten nach in die struktuierende Mitte gestellten Wissenschaftstendenz — ein inadäquates Ausweichen vor der Strenge der Anforderungen bedeutet, die auftreten, wenn ich eben das, was dem Gebiet die Würde und Tiefe gibt, zum Gegenstand selbst mache! Nüchternheit ist in unserer Zeit die echte Äußerung des wissenschaftlichen Ethos und der allein angemessenen Selbstbescheidung. Nur in dieser Form wird sie dem Ansturm der Kräfte, die in der Gegenwart gegen sie heraufkommen, standhalten können, als eine Macht, die das individuelle Leben des Menschen unserer Zeit de facto durchsetzt hat, und selbst nüchtern nüchterne Anerkennung heischt von einem jeden, der seine Gegenwart nicht in Phantasie aufgehen lassen mag. Die in den Gegenständen selbst fundierte Methode aber ist das Gewissen der Wissenschaft von je gewesen, sie bedarf dieses Gewissens heute mehr denn je, wo die Wissenschaft nicht mehr der führende Träger der idealen Kräfte ist. Im sachlichen Rahmen der Kunstforschung ist die Nötigung methodisch kritischer Reflexion stets vorhanden, weil — wenn schon die historische Detailforschung mit ihren zwar keineswegs erkenntnistheoretischen aber arbeitstechnisch weitaus am meisten ausgearbeiteten Methoden als zu Recht in ihrer Mitte stehend anerkannt werde — diese nicht selbstgenugsam in sich selbst ruhen kann, sondern verschleiert oder in offen sich darbietend mosaikartiger Form voller Theorie, voller Ansätze, ja voller inadäquat unternommener Durchführungen von Analysen theoretischer Teilobjekte wie inadäquat entwickelter Ganzheitstheorien oder Ganzheitsdeutungen ist. Die Geschichte der Kunst-

geschichte lehrt, daß die integrierenden und richtunggebenden Momente in einer neuen Einstellung und neuer Auffassung des Phänomens Kunst selbst und des Geschichtlichen selbst wurzelten. Wohl stuft sich das Interesse des Kunsthistorikers für das Gesamtgebiet der Probleme, als deren umfassendste Bezeichnung ich die der ästhetischen Sphäre finde, vom konkret historischen Interesse aus notwendig perspektivisch ab, aber ein Gebiet bildet eine wahre Kontaktfläche mit dem Arbeitsgebiet der Ästhetik im weiteren Sinne, die Objekt-Ästhetik: Die Kunstlehre im engeren Sinne. Hier ist die Methode eindeutig eine theoretische und doch muß dieses Gebiet recht eigentlich eine Domäne, eine Leidenschaft des Kunsthistorikers sein, da er der Kunstlehre dauernd bedarf, dieser reinen (nicht allein »bloßen«) Möglichkeitslehre der Kunstformen, weil er nur darin gegenüber dem zufälligen Erraffen von Beschreibungskategorien einen in seiner Bedeutungsordnung mannigfach abgestuften, fest begründeten, in sich geschlossenen Komplex findet, weil er allein — schon aus technisch formalen Gründen seiner ‚Arbeit' heraus — den weiten Überblick über das scheinbar Unvereinbare besitzt, der ihn als Regulativ gegen konstruktive Gefahren, die aus der vom Gegenstand erforderten Methode fließen könnten, schützt, weil er endlich mit Hilfe einer ausgebauten Kunstlehre im Sinne des wissenschaftlichen und des menschlichen Gewissens die Möglichkeit erhält, seine wissenschaftliche Ganzheitstendenz bis an die ihr absolut gesteckten Grenzen auszudehnen, und von allem, was hinter diesen Grenzen liegt, rein menschlich als Mensch zu sprechen: unwissenschaftlich.

Semper ist in unserer Tradition — wenn auch nur im spezifischen Sinne des Wortes Tradition — Ahnherr der Kunstlehre. Aber gerade bei ihm steckt sie in derartig unlösbarer Komplexion mit Problemen der Kunstdeutung, Ursprungs- und Entwicklungstheorien der Kunst (eigentliche Ichproblematik fehlt bei ihm), daß keines der Gebiete zu einer adäquaten Darstellung gelangt, so daß die Resultate selbst korrelativ zueinander wohl eine mehr formale als materiale spezifische »Geordnetheit« und »Abgepaßtheit« haben, gelöst aus dieser »unsachlichen« Komplexion aber ihre ganze Schiefheit offenbaren! Die Entwicklung nach ihm bedeutet ein zunehmendes — und in letzter Zeit auch als Forderung in begründeter Einsicht ausgesprochenes — Trennen und Auflösen dieses Knäuels, für die Kunstgeschichtsforschung im engeren Sinne mit Riegl und Schmarsow ein sachlich gerechtfertigtes verantwortliches Sichbeschränken auf die reine Kontaktfläche von Ästhetik und praktischer Kunstwissenschaft, eben die Kunstlehre; dennoch sehe ich erst in einer Strukturlehre, wie sie soeben in der Begrenzung des Teilobjektes Stil Frankl darlegte, die prinzipielle Los-

lösung von Problemen nicht zugehörender Art, in deren inadäquater Komplexion noch Wölfflin seine Grundbegriffe entwickelte.

Kunsthistorische Literatur zeigt allgemein die Eigentümlichkeit, den Charakter wissenschaftlicher Sachlichkeit und persönlich menschliches Bekenntnis in sich zu vereinen. Dadurch wächst ihr gewiß ein starkes Moment menschlicher Fülle zu — nach dem Maße der Person, die bekennend sich äußert (Phrase: Bekenntnisform ohne Bekenntnis: mittelbares Bekenntnis menschlicher Potenzlosigkeit), dennoch erkenne ich die Ernüchterung zu völlig bekenntnisfreier, streng theoretischer Forschung, wo sie sich auch der praktischen Kunstforschung schier aufdrängt wie im Gebiet der Kunstlehre, nicht allein als ein dringendes Bedürfnis, sondern als einen entscheidenden Schritt im Interesse der Gesamtaufgabe. Ich nenne Schnaase und vor allem Kierkegaard als Ästhetiker, um am Schluß darauf hinzuweisen, daß auch das Bekenntnis seine eigene, streng zu wahrende Sphäre hat, innerhalb deren es nur im analogen Sinne zur Methode in der Wissenschaft adäquat entwickelt werden kann, daß es eigene Strenge und Sachlichkeit besitzt und seinen Gegenstand erst an den Grenzen der Wissenschaft empfängt, daß vom bekennerischen Bewunderungsausruf bis zur Sphäre der Ichproblematik im Ästhetischen ein weiter Weg ist.

Gewiß ist der Wahrheitsbegriff des Bekenntnisses ein anderer als der der Wissenschaft, eben darum besteht die Gefahr beide zu verlieren, wenn ich beide ineinander verlaufen lasse. Daß aber der Wahrheitsbegriff der Wissenschaft dem Menschen unserer Zeit nicht mehr als Telos genügt, d. h. die geistige Gegenwart gerecht beim Namen zu nennen, denn es liegt darin keine Auflehnung gegen Wissenschaft — sie kann nur von phantastischer Seite her kommen — vielmehr begründet sich in ihr die Forderung zuletzt: auch im Gebiet der Kunstforschung innerhalb der Grenzen der Wissenschaft das Möglich in der ihm gebührenden Form zu bieten, das unentwickelte Bekenntnis am falschen Ort auszuscheiden.

G. Johannes von Allesch:
Die Grundkräfte des Expressionismus.

Wie die meisten Namen, durch die künstlerische Epochen oder Schulen benannt werden, trifft auch das Wort Expressionismus mit seinem natürlichen Sinn nur ungefähr und unter einer Reihe von Voraussetzungen die Erscheinungen, zu deren Bezeichnung es verwendet wird. Wenn Expression ganz allgemein Ausdruck heißt, so gibt es in jeder Kunstepoche expressionistische Werke. Wenn man aber ein Spezifisches gerade dieses Expressionismus sucht, den wir eben in

Reaktion auf die vorausgegangene Kunstphase erlebt haben, so ergibt sich für eine äußerliche Betrachtung als Hauptunterscheidungsmerkmal der Gegensatz zum Naturalismus, d. h. zu dem Bestreben, die Welt, wie sie uns umgibt, zur Grundlage der künstlerischen Formung zu machen. Freilich haben sehr verschiedene Kunstepochen von sich behauptet, naturalistisch zu sein, so daß es scheint, als ob die Entscheidung, welches Naturbild denn als Grundlage für die Feststellung der Abweichungen dienen soll, nicht möglich wäre. Aber abgesehen von den direkten Äußerungen der expressionistischen Künstler gegen jede Naturnachahmung sind die verschiedenen Varianten der Naturdarstellung in jenen anderen Perioden verglichen mit den expressionistischen unverhältnismäßig gering, der Zusammenhang mit dem, was man gewissermaßen als objektive Feststellung des Naturgegebenen bezeichnen könnte, wie die Photographie oder ähnliche technische Hilfsmittel sie uns vermitteln, ungleich inniger als im Bereich des Expressionismus. Wir kommen also zu einer vorläufigen Charakteristik des Expressionismus als einer Kunst, die um des Ausdrucks willen deutlich und bewußt von der Natur abweicht.

Aber auch hierfür finden sich in früheren Epochen zahlreiche, von den expressionistischen Künstlern besonders in der ersten Kampfzeit im weiten Umfange als Kronzeugen herangeholte Parallelen in früheren europäischen und in außereuropäischen Kunstbezirken. Sowohl in der Antike (besonders im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr.) als auch im ganzen Mittelalter gibt es unzählige Werke dieser Art.

Die Entwicklung, die zur expressionistischen Kunst geführt hat, ist klar erkennbar. Verschiedene Gruppen von Kräften lassen sich deutlich verfolgen: solche, die aus der Form stammen, solche, die von der inneren Bedeutung des Werkes ausgehen. Natürlich wirken sie in sehr verschiedenen Weisen und mit sehr verschiedener Stärke durch einander. Der Impressionismus hatte sich zum Ziel gesetzt, »voraussetzungslose« Natur zu geben, die unverschleierte, unbeschönigte, reine Wirklichkeit widerzuspiegeln. Auf dem Gebiete der Malerei hat er sich nur auf die Lichterscheinung beschränkt, auf alle Romantik oder sonstige Tendenz verzichtet, jeden noch so gleichgültigen Gegenstand für darstellenswert gehalten. Er tat das mit Hilfe der Farbe, die in größter Anstrengung der natürlichen Erscheinung angenähert wurde. Es entstand das Spiel des farbigen Lichtes. Der einzelne Farbfleck aber, der einzelne spektrale Farbpunkt, der schließlich zum immer wiederkehrenden Grundelement des Farbganzen wurde, fing an, ein eigenes Leben zu führen, eine selbständige Entwicklung durchzumachen, und das Gleiche vollzog sich auf dem Gebiete der in der Farbe eingeschlossenen Raumform.

Auf der anderen Seite macht auch die angestrebte Wirklichkeit einen Wandel durch. Aus der ohnehin schon subjektiv gefaßten Erscheinung der Welt wird immer mehr das Zufällige und Momentane hervorgehoben, das vom Künstler Beobachtete rückt vom Bild des äußeren Objektes gewissermaßen einwärts zu den eigenen Anschauungsvorgängen. Diese entwickeln sich zum Teil zum nicht nur subjektiv Erlebten, sondern auch subjektiv bedingten Spiel der Vorstellungsbilder, zum anderen Teil drängt die gefühlsmäßige Bedeutung des Erlebten in den Vordergrund des Interesses. Die Formen, die Farben, die die Träger des Gefühles in den Anschauungsbildern sind, werden überwertig, das ohnehin schon sehr labile Abbild der Natur hält nicht mehr stand, alles tritt in den Dienst des Ausdrucks, der Expressionismus feiert seinen Einzug.

Ein zweiter scheinbar ganz anders gerichteter Weg führt schließlich zum selben Ziel. Das übermäßig Subjektive des Impressionismus erscheint als ein Verrat an der Aufgabe der Wirklichkeitsdarstellung. Man will zurück zu den Gegenständen, und zwar nicht nur wie sie im tanzenden Licht der freien Sonne erscheinen, sondern man will sie so objektiv, so wahr wie möglich fassen, man will zu ihrem Wesen vordringen. Dieses manifestiert sich wohl in der Erscheinung, aber ist nicht mit ihr identisch. Die Erscheinung wird also zu einem je nach Bedarf zu formenden Hilfsmittel, um das innere Sein eines Dinges deutlich zu machen. Dieses innere Sein, die innere Gestalt zu erfassen, ist Sache der Versenkung, der auf das Wesen gerichteten intuitiven Schau, die ihre Aufgabe im Gegensatz zu impressionistischen Abbildungen, die sich von vornherein als subjektiv und zufällig bekannten, nun mit dem Anspruch allgemeiner Gültigkeit und als eine jeweils absolute Wahrheit höheren Sinnes zu lösen vermeinte. Da aber bei diesem intuitiven Erfassen der Dinge sehr vieles von ihrem Wesen nur als Gefühl begriffen werden kann, gewissermaßen als ein Seelenzustand der Dinge selbst, so mündet dieses Bemühen, das wahre Gesicht der Welt erkennend zu gestalten, in dieselbe Bahn, wie das Bestreben, den Gefühlseindruck zu verdeutlichen.

Als eine neue Kraft tritt nun als ein Drittes die Gestaltungsdynamik des hervorgebrachten Kunstgegenstandes selbst hinzu. Irgend ein äußeres Objekt ist dargestellt, die Darstellung besteht aus Farbflecken, Strichen, angedeuteten Raumformen, und dieses neue Objekt, das nicht etwa die Landschaft ist, sondern ein Gebäude aus Grün und Grau, aus Rechtecken und Kurven, hat seine Daseinsweise, seinen Sinn als selbständiges Gebilde. Dieses Gebilde kann nun gleichen Geistes sein, wie das in ihm dargestellte, es kann aber auch, wenn wir von mehreren anderen Möglichkeiten absehen, das Wesen des Dargestellten in

einem noch viel höheren, reineren Maße sowohl besitzen wie deutlich machen, es kann sozusagen die verklärte, eines magischen Lebens fähige Gestalt des Gegenstandes sein. Es ist begreiflich, daß bei weiterschreitender Entwicklung dieses Gebilde, sich immer mehr vom Objekt entfernend, zum wichtigsten und schließlich zum einzigen Sinn des künstlerischen Schaffens wird, so daß wir dann frei von jeder Bindung an Gegenständliches das Werk der absoluten Kunst vor uns haben.

Eine in einem gewissen Sinne gegenläufige Entwicklung stellen dann solche Fälle dar, wo eine Neuanknüpfung an die Natur gesucht wird, die aber nun ganz anderen Zielen als der Darstellung dienen soll. Das völlig gegenstandsfreie Werk hat, wenigstens auf dem Gebiete der bildenden Künste bis in alle Grundgegebenheiten hinein notwendigerweise eine solche Unbestimmtheit und Unklarheit, es gibt so viele Auffassungen und damit Formungsmöglichkeiten, daß es wünschenswert erscheint, die Betrachtung in bestimmtere Bahnen zu lenken. Der Wert einer Farbe oder einer Flächenform kann erst dann präzisiert werden, wenn der Beobachter in seiner Haltung wenigstens im allgemeinen festgelegt ist. Das geschieht nun dadurch, daß Andeutungen einer Gegenständlichkeit im Bildwerk vorhanden sind, die es nahelegen, irgend eine Linie als aufsteigend, eine Farbe als Dunkel, einen Körper als voll anzusehen, ohne daß diese Gegenständlichkeit außer ihrer Funktion, richtunggebend zu sein, noch irgend eine andere Rolle, etwa im Sinne des gegenständlichen Zusammenhanges, spielen würde. Erst mit diesen festeren Werten, deren Bedeutung also nur ihr sozusagen formales Gewicht ist, das wir auf diesem Umweg erhalten, wird dann der orchestrale Aufbau des Kunstwerkes unternommen. Äußerlich können diese Werke freilich solchen sehr ähnlich sein, bei denen das oben besprochene Ziel, eine besondere Wesensausprägung gerade dieses Dinges zu geben, die äußere Gegenständlichkeit zwar noch in Andeutung erhalten aber doch in weitgehendem Maße ausgelöscht hat. Innerlich sind sie aber ganz verschieden.

Alle diese Faktoren haben nun bei der Entfaltung und beim Ausblühen des Expressionismus ihre Wirkung getan, und zwar so, daß es wohl Werke gibt, die vor allem dem einen oder dem anderen Impuls entsprechen, daß aber außerdem immer noch die anderen Kräfte mitspielen, und daß in den meisten Fällen mehrere Entfaltungsreihen zugleich und fast in gleicher Stärke beteiligt sind. So ist in den kubistischen Werken nicht nur die Dynamik der formalen Abwandlung, sondern auch das Bestreben nach Gegenstandserfassung wirksam, so wird in den Werken mit primitivem Habitus, die zunächst auf unmittelbaren Ausdruck gehen, gleichzeitig doch das Formengebilde bewußt in seiner absoluten Gestaltung erlebt usw. Die verschiedenen Gebiete

der Fläche, des Raumes, der gegenständlichen Werte durchdringen sich, wir erhalten Werke, die gewissermaßen in mehreren Daseinsformen zu gleicher Zeit leben, und wenn das auch eine Eigenschaft ist, die so allgemein formuliert, nicht als ein spezifisches Merkmal des Expressionismus angesehen werden kann, sondern überall in der Kunst vorkommt, so wird doch die Wirkung dieses Durcheinanderspielens verschiedener Existenzformen, etwa des Farbfleckes als Farbwert, als Flächenwert, als Raumwert, als Gegenstandswert usw. besonders gepflegt und für die Ziele des einzelnen Werkes ausgenutzt.

Die beiden Hauptabsichten der expressionistischen Kunst, maximalen Gefühlsgehalt zu geben und das Wesen, die innere Bedeutung der Welt auszuschöpfen, waren aber so sehr höchste, letzte Ziele, und die Methode, sie gewissermaßen ohne Umwege, ohne die Möglichkeit von Zwischenlösungen zu erreichen, so gefährlich, daß die vorhandenen Kräfte rasch verbraucht wurden. Der Wunsch, immer frisches, lebendiges Gefühl in den Kampf zu werfen, hat schließlich zu überstiegenen, nicht mehr von unten her genäherten Verzerrungen geführt, der Versuch, im jähen Ansturm das Geheimnis des Wesens zu erbrechen, hat auf der anderen Seite dieselbe Wirkung hervorgerufen, ohne daß es gelungen wäre, den letzten gemeinsamen Punkt von Wesen und Gefühl bloßzulegen.

Wir sind ermattet, enttäuscht, ernüchtert und im Begriff, uns (freilich in einer Art Negativismus) auf das Unumstößliche, nicht Wegzuleugnende, Physikalische zurückzuziehen, das nun im Konstruktivismus zutage tritt. Der steckt freilich noch so sehr in den Anfängen, ist so sehr Reaktionserscheinung, daß er bisher nur Allerkühlstes, fast Steriles hervorgebracht hat. Aber es wäre wohl falsch, ihm eine Entwicklung in reicherer Entfaltung, ins Freudige, ja selbst Behagliche von vornherein versagen zu wollen. Der Kunstbetrachter, auch der kritische Kunstbetrachter, darf nie vergessen, daß er bescheiden neben der aus vielen elementareren Quellen genährten Bewegung der Kunst und darüber hinaus dem geistigen Wandel der Zeit, ja meist hinter dem allen hergeht und mit seinen Worten Geschehendes erläutert, nicht Neues schafft.

Auf dem Gebiete der Plastik liegen die Verhältnisse sehr ähnlich wie in der Malerei. Auch hier sahen wir im Streben, so wahr als möglich zu sein, das Verlassen der äußerlich feststellbaren Gegenstandsform, auch hier das Überwertigwerden aller Gefühlsträger, das Auflösen des Gegenständlichen bis zur reinen Raumsymphonie, das Zurückbinden an gegenständliche Form und schließlich das Entstehen einer Art Ingenieurstiles, der das Eiland des Unromantischen, Festen und Lebendigen sein soll.

Die Architektur zeigt, obwohl sie ja unter wesentlich anderen Bedingungen steht, eine recht verwandte Entwicklung. Auch hier stand eine Zeitlang das Ausdrucksvolle im Vordergrund des Interesses, der Baukörper wurde wie in der Plastik als Raumgebilde entfaltet, das über sich hinaus in die Zone eines wesenhaften Gefühles weist. Das weicht aber einer rein konstruktiven Einstellung, die viel mehr auf die engste Anpassung aller Formen an den Bauzweck unter äußerster Ausnutzung aller technischen Hilfsmittel bedacht ist, einer Richtung, der bisher freilich Maschinenhallen und Schornsteine in weit höherem Maße gelungen sind, als Häuser für lebende Menschen.

Auf literarischem Gebiet liegen die Probleme noch verwickelter. Der Wortsinn als das Grundmaterial jeder Gattung von Literatur ist viel weniger in der Hand des Dichters, als etwa die Farbe in der Hand des Malers. Die dem Leben dienende Sprache gibt den Worten einen lebensnahen, also sozusagen extrem naturalistischen Sinn, der auch dort auftritt und mitwirkt, wo die Absicht des Künstlers auf ganz unnaturalistische Ziele gerichtet ist. Das stilistisch Prägnante steht gewissermaßen immer zwischen den Zeilen. Dazu kommt, daß die Lyrik ja schon immer höchste Gefühlsekstase gab und das Drama auch im Expressionismus mit lebenden, somit naturalistischen Menschen zum mindesten als Darstellungssubstrat rechnen muß. So daß also der Expressionismus in der Literatur aus der Natur der Sache eine große Dämpfung erleidet. Immerhin gibt es einige Annäherungen an die Ideen, die sonst in der expressionistischen Kunst hervortreten und als den Versuch einer solchen Annäherung muß man auch den Dadaismus bezeichnen, der sich auf das rein Phonetische zurückzog und dadurch mit der gegenstandsfreien Malerei und Plastik in Parallele zu setzen ist, soweit er nicht nur kunstpolitischen Absichten diente. — Auch in der Literatur macht sich jetzt wieder das Streben nach einem ruhigen, sachlichen, von naturalistischem Psychologismus wie von ekstatischen Eruptionen gleich weit entfernten Stile geltend.

Wenn sich nun wohl der Expressionismus in der Kunst zumal in der Malerei am besten fassen läßt, so ist er doch als eine geistige Bewegung anzusehen, die auch die übrigen Gebiete des Lebens zu durchdringen bestrebt ist. Freilich lassen sich die Realitäten des Lebens nicht recht verleugnen, auch ist im ganzen des Lebens die historische Schichtung eine viel zu uneinheitliche, zu verschiedene Entwicklungsphasen treffen durch die Verschiedenheit der Lebenszonen im selben Zeitpunkt zusammen. Der Marxismus mit seiner ganz wider-expressionistischen Grundidee wird doch von expressionistisch Wollenden enthusiastisch weiter getragen, und nur das Zerstörende, Bindungen zerreißende, Unstete, jede Anschauungsmöglichkeit Duldende des Ex-

pressionismus wird übernommen. Aber auch hier ist nun wieder eine Strömung zur Ordnung, zur Lebensnotwendigkeit, zur schlichten Grundlegung in Fluß gekommen.

Aussprache.

Max Dessoir:

Der Bericht des Herrn v. Allesch, der durch eine Folge geistreicher Bilderklärungen so angenehm belebt war, läßt einige Fragen offen. Bei der Kürze der Zeit wird es zwar nicht möglich sein, alle diese Fragen aufzuwerfen oder gar zu beantworten. Aber es darf wenigstens auf das Wichtigste hingewiesen werden. Zunächst scheint mir, daß der Herr Vortragende nicht genügend die dem Expressionismus eigene Rückkehr zur Primitivität betont hat. Diese Rückkehr ist ja nicht bloß dadurch bedingt, daß die Formen- und Farbengebung der Primitiven besonders ausdruckskräftig ist, sondern sie entspricht dem Drange, der sich auf vielen Gebieten unseres gegenwärtigen Lebens bemerkbar macht: Wurzelhaftigkeit, Ursprünglichkeit, unverstümmelte Erlebnisfähigkeit zurückzuerobern. Dieses Streben nach Ursprünglichkeit liegt den von Herrn v. Allesch hervorgehobenen zwei Hauptabsichten der expressionistischen Kunst zugrunde, nämlich der Absicht, stärksten Gefühlsgehalt zu geben und das Wesen der Erscheinungen auszuschöpfen.

Wenn gesagt worden ist, expressionistisch sei eine Kunst, die um des Ausdrucks willen deutlich und bewußt von der Natur abweiche, so ist damit der Expressionismus auf die Bildkunst eingeschränkt worden. Denn wie könnte diese Begriffsbestimmung auf die expressionistische Musik angewendet werden? Bei ihr verhält es sich eher so, daß von der Überlieferung abgewichen wird, deren Gesetzlichkeit allerdings fast die Kraft einer Naturgesetzlichkeit gewonnen hatte. Wenn in Schönbergs Tonsprache die Tonalität aufgehoben ist, und zwar, wie er selbst sagt, durch einen Zwang seines Ausdrucksbedürfnisses, so bedeutet das eine ebenso entschiedene Abkehr von früher heiliger Gesetzmäßigkeit wie die Abwendung des Expressionisten von dem gewohnten Bilde der Natur. Ein zweites Merkmal des Expressionismus scheint mir daher, daß er mit dem sowohl physisch als auch historisch Gegebenen ganz rücksichtslos umgeht. Auch der Idealismus gestattet sich Veränderungen des Gegebenen. Aber er ist niemals so weit gegangen, das Vorhandene völlig zu zerschlagen. Im expressionistischen Künstler lebt das Gefühl, daß er nicht anders zum Wesenhaften zu gelangen vermag, als durch Vernichtung der in Zufallsformen erstarrten Oberfläche.

Herr v. Allesch hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß die Enttäuschung von den Leistungen des Expressionismus manchen zu einem seltsamen Konstruktivismus getrieben hat. In der Tat verhält es sich so innerhalb der bildenden Künste. Während Hötger und Pölzig bei ihren Bauten expressionistische Tendenzen zur Darstellung bringen, zeigen die neuesten Bauten, die Peter Behrens in Gemeinschaft mit der Firma Breest & Co. entworfen hat, nichts anderes als restlose Anpassung an Zweckbedingtheit. Auch die Gruppe Erik Mendelson, Mies v. d. Rohe, Mahlberg konstruiert ganz aus dem Technischen heraus. Eine seltsame Verbindung dieses von den Elementen her aufbauenden Konstruktivismus mit dem zur Atomisierung gelangten Expressionismus zeigt eine Richtung innerhalb der Dichtkunst, sofern man sie überhaupt noch zur Dichtkunst rechnen kann. Ich denke beispielsweise an Hans Arp, von dem rühmend gesagt wird, er schaffe »das Hohe Lied der Spalthirnigkeit, die Edda der Schizophrenie«, denn er bringe zur Darstellung den Zustand »schöpferischer Rastlosigkeit, in dem wir uns während des Schlafes befinden, und aus dem wir gelegentlich mit einem Stichwort, mit einer Gebärde und Bilderreihe

erwachen, die absolut unvernünftig, unaussprechbar und unerhört sind.« Wie Herr Arp das gestaltet, zeige wenigstens die erste Strophe seines »Gedichtes« »Das bezungte Brett«:

hochnehmst millionenmill um bitt
fallammelmahl fallobst toast
bum bum barind rruckturtelsack
und tabledhoten ihn vom ast...

Noch erstaunlicher scheint mir die sogenannte konsequente Dichtung des Herrn Kurt Schwitters. Ausgehend von der ganz sicher falschen Annahme, daß nicht das Wort ursprünglich Material der Dichtung sei, sondern der Buchstabe, will er in seiner Dichtung Buchstaben und Buchstabengruppen gegeneinander werten. Freilich, wenn man ihn seine »Tonsonate« sprechen hört, dann bemerkt man, daß er tatsächlich gar nicht aus Buchstaben, sondern aus Urlauten eine halb musikalische Folge von konsonantischen und vokalischen Tönen verschiedener Höhenlage und Stärke bildet, die etwa mit Kandinskys gegenstandslosen »Bildern« zu vergleichen ist.

Es scheint mir, als ob der Herr Vortragende mit Recht von dem Untergang des Expressionismus gesprochen hat, und als ob wir unsere Augen offen halten müßten für neue Versuche auf dem Gebiete aller Künste, die nicht mehr mit dem Begriff Expressionismus gedeckt werden können.

Wilhelm Waetzoldt:

Der Referent hat einen vollen Aphorismenkranz am frischen Grabe des Expressionismus niedergelegt. Wir haben heute inneren Abstand genug von diesem jüngsten »Stile«, um seine Physiognomie mit einiger Gewähr der Richtigkeit schildern zu können. Drei Wesenszüge fallen vor allem ins Auge, wenn man versucht, die verwickelten Dinge auf ganz einfache Formeln zu bringen.

1. Der Expressionismus ist ein pathetischer und in seinem Pathos ein durchaus sentimentalischer Stil. Die Erregtheit der künstlerischen Seele spiegelt sich wider in der Unruhe der Formen, der Überschwang des Gefühls im Superlativismus der Kunstmittel; aus der Exstase der Künstler erklären sich die ekstatischen Gebärden und Farben. Die Pathoskurve führt vom stummen Pathos verinnerlichter Gestalten bis zum aufgeblähten Pathos der Revolutionsrhetorik. Pathos ist der Stil der Revolutionen.

2. Ein zweites Grundmerkmal des Expressionismus ist die Irrationalität. Wo Gefühl alles ist, hat Vernunft nur wenig mehr zu sagen. Die Begriffe konstruktiver Notwendigkeit, organischen Zusammenhangs, des natürlichen Weltbildes verlieren ihren Sinn. Es zeigt sich eine merkwürdige Antinomie dieses Stiles, der in allem Gefühlsmäßigen der Natur nahe, in allem Gegenständlich-Stofflichen naturfern ist. Der Drang zum Irrationalen führt schließlich zur Aufhebung des Gesetzes dinglicher Einheit, zum Amorphismus und Abstraktismus der äußersten Richtungen.

3. Der Expressionismus kennzeichnet sich als eine romantische Bewegung durch seinen Drang zur Elementarität. Wieder ist das Elementare, Primitive, das Zeitlichferne und Räumlichweite, weil es den unverstellten, reinen und starken Ausdruck zu tragen scheint, das Ziel der künstlerischen Sehnsucht. Was für die Romantik des anhebenden 19. Jahrhunderts das Mittelalter war, ist heute Orient, Eiszeit, Bauern-, Kinder- und Negerkunst. Dabei ist es ohne Belang, ob diese Welten von den expressionistischen Augen zutreffend gesehen werden, sie leisten schließlich, was die moderne Seele ihnen abverlangt: sie sind Schatzkammern der Elementarität.

Wer heute von dem frischen Grabhügel des expressionistischen Stiles kommend, das junge Wachsen und Blühen ringsum auf deutscher Erde beobachtet, wer die

Wiederkehr der Gegenständlichkeit begrüßt, den Umschwung zu Ruhe, Stabilität, Gesetz und Ordnung begreift und voll Hoffnung dem still Werdenden entgegenblickt, sollte das Eine nicht vergessen, daß das Herzensblut der Expressionisten den Boden gedüngt hat, auf dem das Neue gedeihen will.

Schlußwort.

G. Johannes v. Allesch: Wenn man die Bezeichnung »Primitivität« auf den Expressionismus anwendet, so meint man damit etwas anderes, als wenn man von »Primitiven« und von »primitiver Kultur« spricht. Zur Frage nach dem Expressionismus in der Dichtung sei bemerkt, daß hier Sinn und Klangerscheinung wechselweise die tragenden Elemente des Kunstwerks sind.

Zweiter Tag.

17. Oktober 1924, vormittags.

Verhandlungsleiter: Max Dessoir.

Oskar Wulff:

Die psychophysischen Grundlagen der plastischen und malerischen Gestaltung.

Die kunstwissenschaftliche Begriffsbildung muß an psychologische Gesichtspunkte anknüpfen, wenn sie nicht in die Sackgasse einer Wortwissenschaft geraten will. Ein tieferes Verständnis der künstlerischen Gestaltung ist nicht ohne Kenntnis der Grundtatsachen der Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane zu erreichen, da sie durchweg auf der Erneuerung (Reproduktion) vorhergehender, durch die Vorstellungstätigkeit umgeformter Sinneserfahrung beruht. In den bildenden Künsten richtet sie sich auf die Veranschaulichung dieser Vorstellungsbildung. Ihre Wurzeln sind demnach im phänomenologischen Tatbestande der Gesichtssinneswahrnehmung und des Körpergefühls (bzw. der kinästhetischen Empfindungen) aufzusuchen.

Die im Sehraum gegebenen Erscheinungen kommen uns in ihren qualitativen (bzw. intensiven) Licht- und Farbenwerten einerseits und in den von ihnen erfüllten quantitativen (bzw. extensiven) räumlichen Werten andererseits zum Bewußtsein. Die Grundvoraussetzung ihrer künstlerischen Gestaltung bildet die psychologische Tatsache der Doppelung unserer Anschauungsweise, der zufolge wir die Sehdinge zwar durchweg flächenhaft sehen (oder doch sehen können), aber größtenteils körperhaft deuten (Cornelius). Aus diesem Gegensatz ergibt sich nicht nur die Sonderung der körperbildenden und der Flächenkunst, sondern auch innerhalb einer jeden dieser beiden Hauptrichtungen besteht alle künstlerische Gestaltung in seiner Ausgleichung. Daß jeder der beiden Möglichkeiten künstlerischer Vorstellungsbildung, die damit gegeben sind, eine eigentümliche Art der Gestaltung entspricht, ist

ohne weiteres verständlich. Befremdlich erscheint es hingegen zunächst, daß die körperhaft vorgestellten Raumgebilde nicht nur körperlich nachgebildet, sondern auch flächenhaft dargestellt werden können.

Die Erklärung für die Spaltung des Ausgangspunkts der künstlerischen Gestaltung ist also darin zu finden, daß dem gleichen phänomenalen Tatbestande gegenüber ein (zwiefach) verschiedenes vorstellungsmäßiges Verhalten möglich ist. In der Vorstellung können die Sehdinge entweder in ihrer Gesamtheit und in ihrem räumlichen Zusammenhange innerhalb des einheitlichen Gesichtsfeldes (Sehraumes) erfaßt (bzw. erinnert) werden oder in ihrer Vereinzelung im leeren Vorstellungsraum. Im ersten Falle wird die Einheit des Gesichtsfeldes anerkannt, d. h. als inneres Gesamtbild, in das die einzelnen Sehdinge eingebettet sind, vorgestellt, im zweiten ist sie aufgehoben. Im ersten wird von der dreidimensionalen Ausdehnung der Sehdinge abgesehen (abstrahiert), im zweiten wird sie in das innere Anschauungsbild der Einzeldinge hineingedeutet, von der Umgebung hingegen abgesehen (abstrahiert).

Daß die zweite Vorstellungsweise aus einer innigen Verknüpfung des inneren Anschauungsbildes mit Wiederholungsempfindungen des Getasts und des (kinästhetischen) Körpergefühls entspringt, unterliegt nach psychologischen Beobachtungen (von K. Groos und anderen) kaum noch einem Zweifel. Eine wichtige (vermittelnde) Rolle spielen wohl dabei die Begleitgefühle der Augenbewegungen im »abtastenden Sehen« (Schmarsow). So scheiden sich die optische und die haptische Auffassung der Erscheinungswelt und begründen eine verschiedenartige künstlerische Anschauungsweise.

Danach ist die bedeutungsvolle Folgerung zu ziehen, daß der in der Kunstwissenschaft und Psychologie unter verschiedenen Bezeichnungen gebräuchliche Begriff des »inneren Anschauungsbildes« (Prinzhorn) einer Zerlegung bedarf. Wir wollen vorschlagsweise das optische (zweidimensionale) innere Anschauungsbild als »Sehform«, das (dreidimensionale) haptische Tastbild als Sehvorstellung bezeichnen. Das letzere ist keineswegs als eine blinde (Bosselt), sondern als eine anschauliche, an einen kurzen Zeitablauf gebundene Formvorstellung anzusehen, wie die Mängel der Blindenplastik beweisen.

Die Annahme einer Spaltung der künstlerischen Vorstellungsweise in zwei Grundrichtungen (der individuellen Begabung), für die das Übergewicht der Sehform oder der Sehvorstellung maßgebend ist, scheint in den Ergebnissen experimentell psychologischer Beobachtungen (von Schumann und anderen) über das räumliche Sehen eine Stütze zu finden, da besonders durch die Versuche von Jaensch fest-

gestellt ist, daß schon die Wahrnehmung der Sehdinge unter dem Einfluß der wandernden Aufmerksamkeit und des Fixationswechsels einer Schwankung und beträchtlichen Abstufung zwischen flächenhafter und körperhafter Auffassung unterliegt. Für die Vorstellungsbildung darf dann die entsprechende Spannweite vorausgesetzt werden. Bei aller Verschiedenheit der individuellen Struktur wird man doch zwei Hauptklassen von Vorstellungstypen unterscheiden können. Aus den obigen Voraussetzungen erklärt es sich aber auch, daß in der bildenden Kunst außer der vollplastischen Nachbildung und der zeichnerischen Darstellung noch eine Zwischenstufe reliefmäßiger Gestaltung in verminderter Körperlichkeit gegeben ist. Das Relief entsteht eben aus einer Vermittlung von Sehvorstellung und Sehform, von denen keine ihre vollwertige Verwirklichung findet.

Gegen die Unterscheidung dieser beiden Arten des inneren Anschauungsbildes ließe sich vielleicht die Bedeutung der sogenannten subjektiven optischen Anschauungsbilder für das künstlerische Schaffen geltend machen. Allein selbst wenn dieses mehr in der eidetischen Begabung als in der Vorstellungstätigkeit begründet wäre, was keineswegs erwiesen und auch kaum behauptet worden ist, so würde sich daraus noch kein Widerspruch gegen die Doppelung der künstlerischen Vorstellungsweise, vielmehr nur deren Bestätigung ergeben. Sind doch für die subjektiven optischen Anschauungsbilder ganz entsprechende Unterschiede beobachtet worden. Bei der großen Mehrzahl der Eidetiker ist ihre Erscheinungsweise eine körperhafte, anscheinend jedoch meist keine vollplastische, sondern eher eine reliefhafte und nur bei einer kleinen Minderheit eine rein flächenhafte (Kroh.)

Auf der Sehvorstellung beruht die gesamte, über die Grenzen der eigentlichen Plastik hinausgreifende plastische Anschauungsweise der Kunst. Sie wurzelt in der schon im frühesten Lebensalter erworbenen Gegenstandsvorstellung, durch deren Klärung und Bereicherung sie sich entfaltet. Wie dieser liegt ihr die Erfahrung zugrunde, daß die einzelnen Sehdinge als Tastbilder ihre feste Größe und im Verhältnis zu ihrer wechselnden Umgebung innerhalb gewisser Grenzen auch ihre optische Form- (und Farben-)beständigkeit besitzen. Die ästhetische Bewertung körperlicher Gebilde der Menschenhand ist außerdem noch in anderem Sinne von dem Körpergefühl bedingt, nämlich von den darin begründeten ästhetischen Elementargefühlen des Rhythmus, der Proportion und zumal der Symmetrie (Schmarsow).

Da alle plastische Gestaltung sich im wesentlichen auf die Nachbildung lebendiger Gestalten richtet, so wird sowohl in die menschliche als auch in die des Tieres die symmetrische Zweiteilung des Körpers (beziehungsweise die Medianebene) und bei der ersteren

auch das Höhenlot als Achse der wechselnden Gleichgewichtslagen eingefühlt. Vollzieht sich aber die rundplastische Gestaltung auch ohne Berücksichtigung eines bestimmten anschaulichen Sehraumes, so entbehrt sie doch nicht jeder Beziehung auf das vorgestellte Gesichtsfeld als neutralen Hintergrund. Vielmehr wird eine Verbindung des rundplastischen Gebildes mit ihr durch seine Vereinheitlichung in einer bevorzugten oder in mehreren klar ausgeprägten Ansichten (»Fernbildern«), also durch Herstellung einer oder mehrerer Sehformen wieder seine Einbettung in dasselbe vollzogen (Hildebrandsche Ansichtsforderung).

Die Hinzufügung einer wirklichen Grundebene bedeutet einen weiteren Schritt in der Anerkennung des einheitlichen Gesichtsfeldes und damit den Übergang von der Freiplastik zum Relief und zur einheitlichen Sehform, die desto mehr zum unabweislichen Erfordernis wird, je mehr es von plastischem Hochrelief zu optischem Halb- und Flachrelief herabsinkt. (Die kunstgeschichtliche Entfaltung der Reliefkunst ist freilich in der Regel den umgekehrten Weg von der Sehform als Ausgangspunkt gegangen.) Unberechtigt aber ist es, die Reliefanschauung (mit Hildebrand) zum allgemeinen Grundgesetz auch der Freiplastik zu machen, was mit Recht schon Schmarsow bekämpft hat.

Die körperhafte Sehvorstellung (bzw. die plastische Anschauungsweise) kann endlich auch in der Flächenkunst ihre Veranschaulichung durch die Zeichnung erfahren mit Hilfe der Ausdrucksmittel des isolierenden Umrisses und durch die Wiedergabe der optischen Gestaltveränderung der Flächen und des Verlaufs der Oberflächenlinien (Verkürzung). Anscheinend beginnt zwar die primitive Zeichnung der Kinder und Naturvölker mit dem Flächenbilde (der Sehform) der frontalen Ansicht, aber das Übergewicht der Sehvorstellung verrät sich bald im Fortschritt zur gemischten Ansicht und ihrer langdauernden Vorherrschaft selbst bei den ältesten Kulturvölkern (Ägypten) wie anderseits in einer Anzahl entsprechender Erscheinungen der Kinderkunst (sogenannte Kinderfehler). Ihre volle Entfaltung aber erfolgt dann durch die Ausgestaltung des Flächenbildes zum Linienbilde mittels der Innenzeichnung. Auf diesem Wege wird die veranschaulichte Sehform immer mehr mit dem Ausdruck der Sehvorstellung gesättigt.

Daß die plastische Anschauungsweise auch in die Flächenkunst übergreift, bestätigt auch die Entwicklung der letzteren zur Malerei, die ihr erst die höchsten ästhetischen Wirkungen abgewinnt. Das geschieht in dem Maße, als das Ausdrucksmittel der Farbe (also die Berücksichtigung der intensiveren optischen Werte) das Übergewicht über die Linie (bzw. über die extensiven) gewinnt. Beide können aber auch eine Verbindung eingehen, die nur der dekorativen

Ausgestaltung der Fläche dient, wenn diese in ihrer Stofflichkeit anerkannt wird. Sie wird dann eben zum »Träger« der von der Einbildungskraft (Raumphantasie) erzeugten regelmäßigen Sehformen. Denn das ursprüngliche Ornament ist im psychogenetischen Sinne Flachornament — also Sehform.

Im Gegensatz dazu hat alle malerische Gestaltung die Umdeutung der Malfläche im Sinne der Anerkennung des einheitlichen Gesichtsfeldes zur Voraussetzung. Sie berührt sich darin mit dem baukünstlerischen Schaffen, dem das gegebene Blickfeld eine optische Zusammenfassung, d. h. ein Abbild des Sehraums bedeutet. Durch diesen wird die verlängerte Medianebene hindurchgelegt und seine Tiefe als eine Folge rechtwinklig zu ihr gelagerter Raumschichten aufgefaßt (Grundlage der Reliefanschauung). Daß der Sehraum zum Menschen eine solche Beziehung eingeht, beruht auf dem phänomenologischen Tatbestand, daß die Kernfläche des Gesichtsfeldes vorstellungsmäßig stets im rechten Winkel zur Blickrichtung aufgerichtet und nie als schrägliegende Ebene aufgefaßt wird. Ob die Erklärung dafür in der Lehre von dem Horopter oder in anderen physischen Voraussetzungen zu suchen ist, bleibt für die kunstwissenschaftliche Theorie letzten Endes belanglos. Die baukünstlerische Raumgestaltung besteht nun darin, daß die Sinneserfahrungen des »Bewegungs«-, d. h. »Geh«- und »Tast«-raumes (Schmarsow) aus dem (euklidischen) Vorstellungsraum in das Abbild (innere Anschauungsbild) eines begrenzten Sehraumes umgesetzt worden und dieses dann im haptischen räumlichen Aufbau verwirklicht, also in objektive Raumwerte zurückübersetzt wird. Die zentralperspektivische Theorie dient dabei der Baukunst (und vollends der Malerei) nur als mathematische Methode zur Lösung dieser Aufgabe. Sie wird jedoch keineswegs allen psychologischen Voraussetzungen des Zustandekommens der Raumanschauung gerecht (nach G. Hauck), nicht einmal den beiden Forderungen der Kollinearität und der Konformität zugleich.

Die malerische Gestaltung richtet sich ausschließlich auf die optische Darstellung des Sehraumes als Gesichtsfeld im Sinne illusionistischer Vernichtung der Malfläche. Da innerhalb desselben eine Verschiebung der sogenannten »Kernfläche« des Gesichtsfeldes in gewissen Grenzen nach der Tiefe durch die Fixation bzw. Konvergenz und Akkommodation des fixierenden Doppelauges sowie in der Sehebene nach allen Seiten durch Augen-, Kopf- und Körperbewegung möglich ist, so erscheint theoretisch auch eine malerische Gestaltung des gesamten Gesichtsfeldes nicht ausgeschlossen. Praktisch hat sie ihre Verwirklichung für die fortschreitende Betrachtung in der Panoramamalerei gefunden und teilweise auch in der illusionisti-

schen Wand- und Decken- (bzw. Gewölb-)Malerei des Barock. In beiden Fällen erfolgt eine Festlegung der Kernfläche in einer bestimmten Entfernung (Fixationsweite). An dieser Stelle findet im Panorama eine Überführung aus der raumkörperlichen in die fiktive Wahrnehmung optischer Bildanschauung statt, indem einzelne Sehdinge dem Betrachter auf Grund der Doppelung unserer Anschauungsweise wie in der Reliefgestaltung in verminderter, aber durch die flächenhafte (perspektivisch verschobene) Sehform ergänzter Körperhaftigkeit (rilievo) dargeboten werden. Auf das empfindliche Auge wirkt jedoch diese Verquickung und die dadurch geforderte Umstellung der Anschauungsweise (wohl infolge der plötzlichen Hemmung der Akkommodationstätigkeit) illusionsstörend (Hildebrand).

Die Tafelmalerei beschränkt die optische Gestaltung der Bildebene auf die Wiedergabe eines innerhalb der feststehenden Kernfläche des Gesichtsfeldes liegenden (durch den Rahmen begrenzten) Ausschnitt des Sehraums. Auf diesen psychologischen Tatbestand läßt sich Albertis Theorie der Sehpyramide und ihrer Durchschneidung (durch die Glastafel oder das Schleiernetz) zurückführen. Es findet gewissermaßen eine Übertragung aller innerhalb der Kernfläche (bzw. des Ausschnittes) gegebenen Sehformen auf die Bildtafel statt, auch ohne jene von Alberti und anderen angewandten äußeren Hilfsmittel. Zugleich wird durch diese Begründung der Bildgestaltung die Scheidung von Bildraum und Wirklichkeitsraum vollzogen. Da aber der erstere nunmehr nicht wie vorher als ein Idealraum, sondern als eine Fortsetzung des anderen aufgefaßt wird oder vice versa, so ist damit die Entfaltung des malerischen Illusionismus eingeleitet. Aus der Bilddarstellung ausgeschlossen werden demnach alle vor der Bildebene (bzw. der festgelegten Kernfläche) befindlichen Sehdinge, was nicht nur logisch, sondern auch durch die phänomenologischen Voraussetzungen gerechtfertigt erscheint, da sie nach den psychologischen Untersuchungen über das räumliche Sehen nur sehr undeutlich mitgesehen werden (Jaensch). Eine illusionistische Erhebung einzelner gleichsam in den Bildraum eintauchender Sehdinge über die Bildfläche läßt sich zwar durch gewisse Ausdrucksmittel ertäuschen, ist aber ästhetisch nur so weit erträglich, als damit geradezu eine (dekorative) Reliefwirkung hervorgebracht werden soll. In die Bildfläche können hingegen auch die im Sehraum hinter der Kernfläche in näherer oder weiterer Entfernung liegenden Gegenstände einbezogen werden, da sie (ganz wie die Glastafel oder das Schleiernetz) als durchsichtige Ebene vorgestellt wird. Da aber die Festlegung der Kernfläche auf der Fixation eines im Blickpunkt gelegenen Sehdinges beruht, so ergibt sich daraus streng genommen die Forderung, daß alle übrigen nicht nur nach Maßgabe ihrer Entfer-

nung, sondern auch ihres wachsenden seitlichen Abstandes von der Bildachse (bzw. dem Fixations- oder Augenpunkt) in abnehmender Deutlichkeit dargestellt werden müssen, da sie nur im indirekten Sehen von der äußeren Zone der Netzhaut erfaßt werden. Eine so folgerichtige Wiedergabe der Kernfläche bildet aber nur einen Zielpunkt, dem der malerische Illusionismus zustrebt und den er erst im modernen Impressionismus erreicht hat, der die Darstellung tatsächlich manchmal auf die Fixation eines einzigen Augenblicks beschränkt (z. B. in Manets Rennen von Longchamps). Will man die Bildgestaltung auf eine umfassendere Formel bringen, so wird man kaum über die Begriffsbestimmung von G. Hauck hinauskommen, nach der das Bild vielmehr die objektive Wiedergabe eines subjektiven Anschauungsbildes, d. h. ein Abbild eines aus verschiedenen Wahrnehmungsakten oder Phantasievorstellungen bestehenden Vorstellungsbildes ist. Immerhin nimmt jedes Bild den Schein des einheitlichen Sehraumes (bzw. der Gestaltung der Kernfläche des Gesichtsfeldes) für sich in Anspruch. Trotzdem gibt die ältere Kunst bis in das 15. Jahrhundert alle im Bildraum enthaltenen Gegenstände ohne Rücksicht auf ihre Entfernung in nahezu gleicher Deutlichkeit wieder. Sie trägt also gleichsam die in wechselnder Fixation und Akkommodation des bewegten Sehens aufgenommenen Wahrnehmungen in die unter einheitlichem Blickpunkt festgelegte Kernfläche ein (R. v. d. Weyden, Mantegna). Sie steht dabei noch unter dem Vorstellungszwange der plastischen Anschauungsweise. Die in den Seitenteilen der Bildfläche befindlichen Gebilde stellen sich daher selbst im indirekten Sehen dem Auge immer noch deutlicher dar als in der Wirklichkeit.

Einen bedeutsamen Fortschritt zur Annäherung an die Höchstforderung des malerischen Illusionismus bringt die Vollendung der zentralperspektivischen Theorie (durch P. della Francesca und Lionardo). Der in das Bild eingehende Ausschnitt der Kernfläche wird in ein festes Verhältnis zur Distanz (des Beschauers) gesetzt, und zwar derart, daß er keinesfalls mehr beträgt, als das fixierende Doppelauge auf einmal umspannen kann. Die perspektivischen Bildkonstruktionen der Vorgänger (A. del Pollaiuolo, Jac. Bellini) nehmen darauf keine Rücksicht, sondern bieten infolge zu kurzer Distanz so viel, als nur durch Blickwechsel erfaßt werden kann, und erscheinen dadurch fehlerhaft. Durch Lionardos Forderung der weiten Distanz wird zugleich die illusionäre Raumschichtung des Vordergrundes auf ein Maß herabgesetzt, bei dem auch im entsprechenden Sehraum der Wirklichkeit keine jähe optische Größenabnahme nach der Tiefe und wohl auch keine sehr erhebliche Akkommodationsveränderung erfolgt (bzw. nach Katz »gleiche Fokusweite« besteht). Daß das nicht immer ein Vorteil ist, zeigt der Vergleich von Dürers Apostelpaaren mit dem Vorbilde bei Giov. Bellini (Frarima-

donna). Die nur indirekt gesehenen Gegenstände in der Randzone des Gesichtsfeldes aber werden möglichst ausgeschlossen. Dazu kommt nunmehr die Berücksichtigung der optischen Formschrumpfung der entfernteren Gebilde (Prospettiva dei perdimenti). Die volle Entfaltung der malerischen Anschauungsweise führt zur »Entwertung der Umrisse« (Wölfflin) und zur völligen Einbettung der farbigen Sehformen in das Gesichtsfeld, denn die verschobenen Sehformen sind es, was die Malfläche zum Bildraum macht. Hand in Hand damit geht die sich stetig verfeinernde Wiedergabe der farbigen Lichtwerte. Daß die Nachahmung der letzteren (z. B. in der Vortäuschung von Metallglanz) mit der beschränkten Palette des Malers nur möglich ist, weil innerhalb der Grenzen der gewöhnlichen Tagesbeleuchtung die Verhältniswerte der Helligkeits- und Tonstufen unabhängig sind von ihrer jeweiligen (absoluten) Lichtstärke (Intensität) oder Sättigung, hat schon Helmholtz (bzw. Weber) erkannt. Um die Vertiefung der Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit, die der Anwendung dieser Ausdrucksmittel zugrunde liegt, ist die neuere Psychologie fortgesetzt bemüht. Sie hat uns bereits darüber belehrt (Katz), daß die malerische Illusion in hohem Grade bedingt ist durch die Nachahmung der verschiedenen Erscheinungsweisen der Farben in der Wirklichkeit. Dabei scheint die Darstellung des phänomenalen Tatbestandes unabhängig zu sein von der Verschiedenheit der Maltechnik (Rembrandt, Hals), wohl dank der »Farbformung« (Katz). Durch die Ausbildung der farbigen Ausdrucksmittel entsteht im 17. Jahrhundert der malerische Bildraum, dessen Einheit nicht mehr auf der perspektivischen Konstruktion, sondern auf der folgerichtigen Verteilung von Licht und Schatten beruht, die zusammen mit der Farbe nunmehr Träger der körperhaften Gegenstandsvorstellung werden. Die Beschränkung auf einen einheitlichen Blickpunkt (bzw. auf eine Fixation) ist für ihn entbehrlich, wie auch die kurze Distanz gerade zur Steigerung der Raumillusion wieder aufgenommen wird (Jantzen). Erst in der modernen Freilichtmalerei erfolgt die illusionistische Zuspitzung auf die Wiedergabe einer einzigen Fixation (oder der starren), mit allen ihren Folgerungen für die Berücksichtigung des indirekten Sehens (Bar au folies bergères). Sie vermag sich jedoch gegenüber den ästhetischen Forderungen des Kunstwerks nicht allgemein durchzusetzen. Vielmehr ermöglicht die Vereinheitlichung der Beleuchtung und der Farbenstimmung gerade die Zusammenfassung und den Ausgleich verschiedener Gesichtseindrücke im Bildraum. Niemals fehlt selbst dem strengsten Illusionismus die dekorative Harmonisierung der Farbe gänzlich. So bleibt die Haucksche Begriffsbestimmung des Bildes zu Recht bestehen. Zusammenfassend aber läßt sich sagen, daß plastische und malerische Anschauungsweise sich darnach scheidet, ob die ex-

tensiven oder die intensiven Werte in der Gestaltung das Übergewicht haben.

Mitbericht.

G. Johs. von Allesch:

Es scheint im gegenwärtigen Zusammenhang nicht so wichtig, die psychologischen Begriffe, mit denen Herr Wulff operierte, sowohl für sich selbst, als in der besonderen Anwendung, die sie hier erfahren haben, zu erörtern und die Frage ihres systemgerechten Gebrauches zu untersuchen. Vielmehr scheint das Wesentliche folgendes zu sein: Im Zentrum des Interesses stand für Herrn Wulff die illusionistische Malerei. Diese ist aber doch nur ein verhältnismäßig verschwindender Ausschnitt aus der Weltkunst und sie ist z. B. den byzantinischen Mosaiken, unter deren Kennern Herr Wulff bekanntlich einen so hervorragenden Platz einnimmt, gerade entgegengesetzt. Der Künstler schafft ein neues Ding und ist dabei von Natur und Gegenständlichkeit in weitem Umfange unabhängig. Selbst in der naturalistischen Kunst spielt diese innere Struktur des Kunstwerkes als selbständigen Gegenstandes die entscheidende Rolle. Außerdem ist aber auch die Natur nichts Einfaches oder Eindeutiges. Es gibt unzählige (phänomenale) Wirklichkeiten.

Was die experimentelle Psychologie für die Betrachtung von Kunstwerken leisten kann, ist nicht unwesentlich. Im gegenwärtigen Augenblick steht übrigens die Sache noch so, daß durch das experimentelle Studium ästhetischer Vorgänge dauernd neue Struktureigentümlichkeiten aufgefunden werden, so daß die Zeit noch lange nicht gekommen ist, wo man fragen kann, ob denn auch alles, was zum Ästhetischen gehört, der experimentellen Behandlung zugängig ist. So hat sich zum Beispiel auf dem Gebiete der Farbe gezeigt, daß sie innerhalb des ästhetischen Geschehens eine ihr sonst in diesem Grade nicht eigentümliche spezifische Wandelbarkeit zeigt, die trotz gleichbleibender äußerer Veranlassung nicht nur eine breite Streuung des Phänomens erkennen läßt, sondern auch, daß der Wandel nach ganz bestimmten Regeln erfolgt, die auf einem anderen als dem experimentellen Wege nicht festgestellt werden können.

Auch die Gesetze und Regeln, denen sein Entstehen und seine Veränderungen unterliegen, lassen sich mit unseren Methoden auffinden und klären.

Aussprache.

Rudolph Bosselt:

Ich unterstütze die Auffassung von Herrn Wulff. In seltenen Fällen treffen malerische und plastische Fähigkeiten zusammen. Die Dingvorstellung von Objekten ist unabhängig von der jeweiligen Wirkungsform. Es wäre unmöglich, daß viele Men-

schen untereinander auskommen könnten, wenn nicht alle eine Dingvorstellung von Objekten hätten, die unabhängig von der Wirkungsform ist. Diese Wirkungsform ist natürlich immer anders, aber gleichwohl für die Plastik eine abstrahierende Daseinsform. Jeder trägt Vorstellungen von einer Figur in sich. Nur darin vermag ich den Wert der Unterscheidung von Daseinsform und Wirkungsform zu erblicken. Für die Architektur ist ihr Wert eigentlich nicht wichtig und praktisch ohne Bedeutung, wie ich gegen Herrn Cornelius hervorheben möchte. Wir können in der Architektur zwar eine Daseinsform festlegen. Sehen können wir aber niemals etwas anderes, als eine Wirkungsform, die niemals für zwei Menschen die gleiche ist. Hildebrandt hat dies im Zusammenhang mit der Plastik gemeint. Der Bildhauer hält sich an Proportionen und findet, daß er Plastik gemacht hat, die diesen Vorstellungen nicht entspricht. Hildebrandt sagt, die Proportionen müssen jedesmal neu festgestellt und entwickelt werden. Unterscheidung von Daseinsform und Wirklichkeitsform ist in jedem einzelnen Fall, aber nicht generell festzustellen. Zur Panoramamalerei, die Wulff nicht gelten läßt, stehe ich anders. Es hat sich ein Übergang von der Malerei in die Plastik vollzogen. Derartiges vollzieht sich in unserer Malerei in einer anderen Weise. Malerei wird in eine Doppelwirkung gebracht von Malerei und Plastik. Über den Wert der Panoramamalerei ist damit noch nichts gesagt, sie darf aber nicht übersehen werden.

Zu dem, was Herr Wulff andeutete, füge ich hinzu, daß in jeder Kunst ein Ausgleich zwischen optisch und haptisch stattfinden muß. Ich bin auch nicht der Meinung, die Architektur gänzlich auszuschließen. Zum mindesten ist der Unterschied auch für die illusionistische Architektur zuzugeben. Man kann beim Kunstwerk sagen, es hat eine Wirkungs- und eine Daseinsform. Antinomie der beiden Begriffe: Die Wirkungsform setzt sich wieder in Daseinsform um.

Hans Cornelius

fühlt sich veranlaßt, gegen Bosselt für die richtige Bedeutung von Daseins- und Wirkungsform einzutreten. Bosselts Auslegung sei nicht richtig. Die Daseinsform ist die tatsächlich vorhandene, physische Form. Die Wirkungsform ist die, welche der Beschauer dadurch empfängt. Sie ist von der Daseinsform meist völlig verschieden. Für beide Künste, Plastik und Architektur, besteht dieser Unterschied. Er ist für die gesamte Kunst fundamental. Die Daseinsform mit solchen Mitteln zu schaffen, daß die beabsichtigte Wirkungsform hervorgebracht wird, ist die Aufgabe der künstlerischen Gestaltungstätigkeit.

Schlußwort.

Oskar Wulff: Auf die Einwände des Herrn v. Allesch erwidert der Vortragende, daß er den Illusionismus keineswegs als einzige ästhetisch berechtigte Gestaltungsmöglichkeit in der Malerei, sondern nur als ihre Entwicklungsrichtung bezeichnet habe. Es wurde gerade das Übergreifen der plastischen Anschauungsweise in die Malerei betont und die Haucksche Begriffsbestimmung des Bildes als die umfassendste anerkannt. In den byzantinischen Mosaiken wird durch den Goldgrund ein Lichtraum geschaffen, in dem die Silhouetten körperhaft wirken. Herrn Bosselt dankt der Vortragende für die Ergänzung seiner Ausführungen. In der Herstellung der Wirkungsform besteht eben das, was den Ausgleich zwischen Sehform und Sehvorstellung in aller künstlerischen Gestaltung ausmacht. Die von Herrn Cornelius hervorgehobene Schwierigkeit besteht in der Tat in einer sonderbaren Antinomie beider Gegenbegriffe. Das Kunstwerk ist sowohl Wirkungs- als auch Daseinsform, doch fällt letztere nicht mit derjenigen des dargestellten Gegenstandes zusammen. Der Beschauer empfängt die Wirkungsform, übersetzt sie aber in der Vorstellung in die Daseinsform des letzteren zurück.

Emil Utitz:

Der Charakter des Künstlers.

Jugend schwärmt für den Heldendarsteller. Erwachende Kritik fragt, ob heldische Tat und künstlerische Gestaltung des Heldischen zusammenfallen müssen. Ist einmal diese Frage aufgetaucht, kann ihre Verneinung nicht angezweifelt werden. Und mit ihrer Verneinung scheidet sich schon der artistische Charakter vom bürgerlichen. Aber nur wenige Begriffe sind so undurchdacht und unanalysiert, wie gerade der des artistischen Charakters in seiner Beziehung zum bürgerlichen. Die handlichen Worte überdecken Schwierigkeiten, die seltsamerweise fast unbeachtet bleiben. Hiermit wird der Zugang zu entscheidend wichtigen Problemen verschüttet. Dabei will ich gar nicht von der Ungeheuerlichkeit sprechen — die gleichwohl vielen nicht einleuchtet —, eine Persönlichkeit gleichsam in zwei Teile aufzuspalten, ohne sich um den Zusammenhang dieser Teile zu kümmern. Methodologisch darf es doch nur heißen: was bedeutet der artistische Charakter im Gefüge der Persönlichkeit; oder umgekehrt diese für den artistischen Charakter? So gewinnen wir eine scharfe und klare Frage. Aber von einer scharfen und klaren Antwort sind wir leider sehr weit entfernt. Ich will mich daher mit einigen einleitenden Bemerkungen begnügen. Meine Arbeiten über das künstlerische Schaffen werden durch sie in gleicher Richtung fortgesetzt. Um Wiederholungen auszuweichen und die vorgeschriebene Zeit innezuhalten, können wir nicht langsam das Gebiet aufschließen, sondern nur wie mit Scheinwerfern abstreichen.

Jene künstlerische Gestaltung des Heldischen — um an unser Beispiel anzuknüpfen — ist doch etwas ganz anderes als Heldenpose. Die Heldenpose ist eine mehr oder minder durchsichtige Maske, die Eitelkeit vorschiebt, hinter der Unfähigkeit sich duckt, in die Ängstlichkeit flüchtet usw. Diese glänzende Schauseite soll ihren Träger oder die Zuschauer oder auch beide täuschen. Die Täuschung glückt, wenn der Poseur von der Echtheit seiner Rolle durchdrungen wird, wenn die anderen diesem Heldentum glauben usw. Die Maske fällt, wo wirkliches Heldentum not tut; aber — die Anwesenheit von Zeugen oder die innere Überzeugtheit können Heldentaten wirken. Es sind wirkliche Heldentaten, doch ohne Heldentum im Sinne einer bestimmten charakterologischen Struktur. Sicherlich gibt es z. B. Feigheit, die angesichts gefährlicher Zumutung jäh alle Masken abschüttelt und die gar keinen Ausgleich gestattet, jedoch ebenso ein durch die Rolle gedecktes Unterbewerten der Gefahren. Und von dem Helden an sich — wenn wir uns kurz dieses Ausdrucks bedienen dürfen — trennt sich der Situationsheld, der eben von einer bestimmten Situation getragen werden

muß, und der kläglich scheitert, falls sie ausbleibt. Wollten wir aber diesen flüchtig skizzierten Umkreis noch so genau durchforschen, wir gelangten niemals zum Heldendarsteller. Weder handelt es sich um Heldentaten noch um Heldenpose im gewöhnlichen Betracht des Wortes; darum erscheinen auch — fürs erste wenigstens — diese Fähigkeiten gleichgültig. Das Heroische einer Melodie, einer linearen Geste, einer farbigen Komposition, einer geballten, strengen Sprache, eines Schauspielers: das ist echt, kann evident echt sein, daß jeder Vergleich mit der Heldenpose als völlig ungeziemend entrüstet abgewiesen wird. Was besagt aber diese Echtheit? Zunächst einmal — und das sei dick unterstrichen — sich selbst. Die heroische Melodie ist echt als heroische Melodie. Jedwede Änderung auch nur eines Tones verfälscht sie. Sie wird sentimentalisiert, verweichlicht, vergröbert, brutal; sie blüht und stirbt mit dieser Tongestalt. Das reine Erlebnis des Heldischen liegt in der Objektivität ihrer Form beschlossen. Man kann diese Form zersprengen, man kann aber nicht fragen, ob sie sich im Kampfe mit Gefahren bewährt. Alle Gefahren türmen sich doch nur im Kunstwerk auf, nicht irgendwie jenseits des Kunstwerks. Und im Kunstwerk überglänzt das Heroische den Ansturm dunkler Mächte, siegend überstrahlt es Vernichtung und Tod. Sicherlich gibt es da auch einen bramarbasierenden, selbstgefälligen Siegesrausch und einen Schwindelkampf chaotischer Tonmassen, ja alles, was in seiner Ebene das sogenannte reale Leben bietet, aber eben als innere Angelegenheit der Kunst. Oder vorsichtiger formuliert: es wird zu einer inneren Angelegenheit der Kunst. Die Heldenpose als Heldenpose wäre künstlerisch — sofern es da gestattet ist, solche Kategorien anzulegen —, niemals aber als Versuch, die Form zu verwischen, um wirkliches Heldentum zu offenbaren. Der Simulant als Simulant ist ein Problem der Kunst, aber die Kunst ist keine Simulation. Das hieße: Selbstzerstörung der Kunst. Sie mimt nicht fehlendes Heldentum, sie besitzt echtes Heldentum im Reiche ihrer Formung. Und ein anderes Reich kennt sie nicht.

Was bedeutet nun aber dieses Heldentum, vom Künstler aus gesehen? Muß er vielleicht ein kleiner Held sein, um großes Heldentum in sein Werk zu verpflanzen? Vor derartigen Projizierungen kann nicht ernstlich genug gewarnt werden. Gewiß vermag man einen leichten Kopfschmerz aggravierend zu dem Bild einer rasenden Migräne zu steigern; der echte Schmerz flüstert die leisen Stichworte, die dann eine machtvolle Instrumentierung erfahren. Aber diese Instrumentierung ist das eigentliche Problem. Machen wir uns jedoch den Fall des Künstlers klar: das ist an sich kein Instrumentieren außerkünstlerischer Erlebnisse. Darum fruchten auch kleines oder selbst großes Heldentum wenig; die Entscheidung bringt das künstlerisch-schöpferische Erlebnis des Heldentums.

Und das wächst und reift in Ton, Wort, Linie, Farbe usw. und ist allein auf dieses Wachstum und diese Reifung angelegt. Beglückung und Verzweiflung, Erregung und endliche Befriedung, sie fließen aus den Quellen jener Formung. Damit stoßen wir auf einen charakterologischen Grundzug des künstlerischen Menschen, daß er sich — soweit er Künstler ist — in diesen Formungen auslebt, gar nicht anders zur Ruhe gelangen kann als in der reinen Gestaltung. Hier wirken sich seine guten und schlimmen Taten aus. Nun scheint es aber, als ob wir einer extrem artistischen Auffassung zusteuerten. Der Schein lügt; denn wir dürfen nicht an diesem Punkte stehen bleiben. Ausgangspunkt ist er und nicht Schlußpunkt. So gilt es, alle Konsequenzen zu entwickeln.

Wir wählen einen kleinen Umweg: bekannt ist der Typus des verknöcherten, erstarrten Beamten, der nur seine Paragraphen schätzt. Was sich gegen die Paragraphen auflehnt, wird mißtrauisch gemustert, ist feindlich. Es stört die klare Ordnung. Das Leben ruht auf diesen Satzungen; wo es sich ihnen entwindet, verwickelt es sich zu unheimlichem Chaos. Außerhalb des Amtes zählen bloß Vorgesetzte und Untergebene; die Rangliste regelt auch das private Dasein. Scheuklappen wehren jedem Blick ins Freie. Dieses Freie, das ist ja der unwissende, böswillige, verachtete Gegner, der nichts von den heiligen Satzungen ahnt. Gewiß: Fleiß, Treue, Anhänglichkeit, Zuverlässigkeit können sich in diesem Rahmen ausleben, auch Neid, Hochmut, Kriecherei usw. Vielleicht ist auch alles abgestumpft. Wie dem nun immer sei: der Nur-Beamte, der Nichts-als-Beamte bleibt subaltern, geistlos, unschöpferisch. Die Abkapselung in den artistischen Beamtencharakter drückt das Beamtentum selbst herab. Nicht als ob solcher Typus verwerflich wäre, möglicherweise ist er innerhalb bestimmter Grenzen sehr brauchbar und verdienstlich; aber die Grenzen liegen eng und niedrig. Dient das Amt dem Leben, darf dieses nicht ausgesperrt werden. Die Verselbständigung des Amtes trachtet das Leben zu versklaven; und diese Lebensfeindlichkeit höhlt das Amt aus. Nur die stete, wache Aufgeschlossenheit gegenüber den Anforderungen und Bedürfnissen des Lebens verleiht dem Amt die Elastizität der wechselnden Anpassung, ja noch mehr: die schöpferische Voraussicht, die Leistungen anregt oder vorhandene beschwingt. Sicherlich muß auch hier vom Amte aus gedacht und geplant werden, aber nicht von einem artistisch selbstherrlichen aus, sondern von einem, das Bedingung und keineswegs Fessel des Lebens ist. Tritt aber der Beamte nur als Mensch auf — wie man zu sagen pflegt —, leidet der Beruf; er wird ausgeschaltet, innerlich und äußerlich abgebaut. Mit bloßer Menschlichkeit läßt sich nicht einmal ein winziges Geschäft führen.

Dürfen wir nun die Anwendung auf den Künstler ziehen? Zuversichtlich einmal in dem Sinne, daß bloße Menschlichkeit und ein noch so heißes Erleben nicht genügen. Im Gegenteil: sie können hemmen. Der nichts als Verzweifelnde, der bloß im Lebensrausch Schwelgende, sie sind keine Künstler. Vielleicht sänftigen sich einmal diese Stürme zu künstlerischen Erfahrungen, an sich sind sie es nicht. Vielleicht müssen aber diese Stürme einmal vorübergebraust sein, um später künstlerisch fruchtbar zu werden. Ein solcher Bescheid wäre recht vieldeutig und darum mißverständlich: man kann mit ihm die Gewinnung des künstlerischen Rohmaterials meinen, wie man ja auch Landschaften gesehen haben muß, um Landschaften zu malen. Und es gibt eben Material, das nur auf minder bequeme Weise zu erringen ist. Geht dabei der Künstler in der Wirrnis des Lebens unter, ist es sein Unglück oder seine Schwäche. Denn gerade als Künstler taucht er formend und gestaltend aus den Erlebnissen empor; oder besser gesagt: Sinn und Bedeutung des Erlebens klären sich ihm durch das künstlerische Schaffen, wie einem anderen im Erkennen, im sittlichen Tun, in religiöser Haltung. Den Forscher befriedet erst helle Einsicht in sittliche Sachverhalte, die eigenartige Logik des Religiösen, der stringente Gotteskreis. Der Fromme wertet Kunst, Wissenschaft in der Richtung seines Wesens, und widerstreben sie dieser Richtung, sagen sie ihm nichts, sind sie ihm fremd oder gar lästerlich. So ist also auch Erkennen, Sittliches, Religiöses ins künstlerische Schaffen verwoben, ja empfängt durch dieses eine neue Gegebenheitsweise. Aber das erscheint doch als Abbiegung, Verfälschung. Wieder muß man sich vor Vieldeutigkeiten hüten: der Forscher braucht nicht fromm zu sein, wenn er Frömmigkeit untersucht. Aber was Frömmigkeit ist, muß er genau wissen, muß er rein erfahren und erfaßt haben. Sonst biegt er alles ab und verfälscht es. Nicht das Frommsein ist das Problem, das ihn aufwühlt, vielmehr die Erkenntnis des Frommseins. Und dieses Erkennen ist ihm Lebensnotwendigkeit. Daß sie gerade der Frömmigkeit gilt, erscheint nicht als Laune des Zufalls. Sie reizt seinen Erkenntnisdrang. Das religiöse Erlebnis ist also da, es wird nach seinen verschiedenen Möglichkeiten hin ausgebaut, es verharrt nicht in einseitiger Individualität. Denn das religiöse Erlebnis ist für ihn nichts Letztes, kein seliger Ankergrund, vielmehr Aufgabe der Erkenntnis. Und Erfüllung reicht erst erkennendes Durchleben des Religiösen. Von hier aus verstehen wir auch diese charakterologische Struktur des Künstlers Ja, die Analogie — die Wesensverwandtschaften enthüllt — läßt sich weiterspinnen: ist die religiöse Erfahrung des Forschers oberflächlich, dünn, kranken daran seine ganzen Untersuchungen. Sie werden vielleicht mit schärfster, wissenschaftlicher Apparatur aufgezogen, sie

holen alles Mögliche heraus, aber eben nur das ihm Mögliche. Die Verflachung, die Unzulänglichkeit der ursprünglichen Tatbestände duldet keinen Ausgleich. Sucht man durch gewaltsame Verkrampfung sie aufzupusten, werden sie unecht, lügnerisch usw. Diese wissenschaftliche Artistik zeigt zugleich die Grenze des künstlerischen, artistischen Charakters. Wäre seine Konzeption — wie heute viele naiv meinen — wirklich die entscheidende Lösung, müßte doch der rein artistische Charakter das künstlerische Ideal bedeuten. Er ist aber eine groteske und traurige Karikatur, gerade vom Standpunkt der Kunst aus. Ich glaube, daß wir dies mit allem Nachdruck behaupten dürfen, ohne Gefahr einer Widerlegung.

Was besagt denn dieser artistische Charakter in Reinkultur? Denken wir an einen Redner, dem alles Anlaß zur Rhetorik wird: Tod und Hochzeit von Anverwandten, Liebe und Haß, Mitleid und Verachtung, Politik und Religion. Alles wird begrüßt, worüber sich groß und mächtig sprechen läßt. Tod ist die tränenumflorte Stimme, Mitleid die weich dahinschmelzende, Liebe die zärtlich flötende usw. Der Redner freut sich, wenn er diese Register aufziehen kann. Aber sie klingen unecht, komödiantenhaft, unsachlich; leere, unerfüllte Gesten. Wir lehnen eine noch so gewandte, noch so geschmackvolle Ornamentierung ab, wo des Lebens ernste Gewalten aufrauschen. Ein solcher Mensch hat Geschicklichkeit, Gabe der Deklamation; aber sonst fehlt ihm vieles. Und darum wirkt er wie ausgebrannt. Mengt sich noch Eitelkeit in die Formung, verschärft sich das Peinliche des Eindrucks. Wir erleben in solcher Gestaltung einen leeren Menschen; nicht z. B. die künstlerisch geformte Trauer, sondern die Trauer bleibt gleichgültiger Reiz, auf den artistisches Können selbstherrlich reagiert. Die tränenumflorte Stimme ist dann nicht künstlerische Prägung der Trauer, vielmehr Kundgabe einer bestimmten Virtuosität. Der Betreffende lebt nicht die Trauer in und durch künstlerische Formung aus, lediglich die Freude an dieser Formung; das Zittern der Stimme ist ihm Genuß, vielleicht eitler Selbstgenuß. Wir deuten hier nur schnell weitere Analysen an, die dem Grade der Bewußtheit gelten müßten: der kalte Routinier scheidet sich z. B von dem innerlich verlogenen Komödianten, der sich selbst edel, großartig vorkommt und darum sein eigener applaudierender Hörer wird. Auch der kalte Routinier kann sich Beifall klatschen, aber der wirklichen oder vermeintlichen Vortrefflichkeit seiner Formung; er huldigt gleichsam seinem eigenen Künstlertum, das ihn berauscht. Der andere aber ist gerührt ob seines menschlichen Adels, den ihm seine Deklamationen vorgaukeln. Der erste schwelgt in jenem Zittern der Stimme als einem Garant höchster Kunstfertigkeit, der zweite erlebt in ihm ergriffen seine persönliche Wohlanständigkeit. Sicherlich verschränken

sich mitunter diese unappetitlichen Sachverhalte. Wichtig für uns ist die Einsicht, daß wir hier auf unleugbare charakterogene Züge stoßen; nicht etwa auf sogenannte Scheincharaktere, nein auf ganz wirkliche. Und damit bahnt sich eine Klärung wenigstens dieser artistischen Typen an in ihrer Bedeutung im Gefüge der Persönlichkeit. Wir könnten — bei weiter gediehener Analyse, die gerade in unseren Fällen nicht sehr schwierig ist — sagen: die Persönlichkeit muß so beschaffen sein, um die artistische Form zu ermöglichen; und umgekehrt: diese artistische Form setzt eine so beschaffene Persönlichkeit voraus. Aber damit stehen wir ja erst am Rande der Kunst. Und doch erscheint mir das Ergebnis — nicht nur methodologisch — von keineswegs zu unterschätzendem Wert: die Überwucherung des artistischen Charakters — die Aufnahme der mehr oder minder gesamten Persönlichkeit in ihn — erfolgt auf Kosten der Kunst. Wir lehnen daher grundsätzlich die verführerische Lehre ab, Künstlertum folge parallel der Ausprägung des rein artistischen Charakters. Ich möchte nicht, daß Wortstreitigkeiten diese Frage noch unheilsamer verwirren; darum bemerke ich: wenn man — wie heute üblich — artistischen und bürgerlichen Charakter trennt, gilt jene Ablehnung. Will man unter artistischem Charakter die ganze Persönlichkeit des Künstlers umfassen, liegt natürlich das Problem anders. Aber auch dann kommt man nicht darüber hinweg, die künstlerische Anlage im Rahmen der Gesamtpersönlichkeit zu prüfen und ihre Sinnbeziehung zu entwickeln. In anderer Terminologie springt also genau der gleiche Sachverhalt hervor. Um nun zu unseren Fällen zurückzukehren, so wäre zu zeigen, wie jene überwuchernde Artistik einmal ursprünglich angelegt sein kann — in Wirklichkeit ein sehr seltenes Ereignis —, wie sie das andere Mal allmählich sich immer schärfer ausprägt, wobei ihr Träger gegen sie anzukämpfen vermag. Er fühlt jene innere Austrocknung, stemmt sich gegen sie, sucht übertreibend sie wettzumachen; er stürzt vielleicht kopfüber in Abenteuer, um zu »erleben«, und er erlebt doch nur deklamierend. Zu einer wilden dämonischen Gewalt kann dieser Grundzug seines Wesens anschwellen, die elementar durchbricht und alles andere niederreißt. Und in der Formung liegt dann diese Dämonie gerade der Formung objektiv beschlossen. Sie ist so gewiß keine spielerische Tändelei, vielmehr tiefstes Leben, das da ausströmt. Und vielleicht bangt in ihm die Tragik, daß dies Leben eben so verbluten muß. Das zeitigt Kunstleistungen, wo dieses seltsam Menschliche packt und ergreift; gar nicht das, was gesagt wird, sondern das Wie des Sagens. Aber dieses Wie — so formal es auch klingt — liegt schon weit jenseits des rein Artistischen. Es ist wohl nicht zu verlangen, daß ich hier etwa alle Äquivokationen, die im Begriff der Form stecken, aufzudecken versuche.

Das gäbe einen eigenen Vortrag; ich habe ja auch oft und eindringlich genug in meinen Schriften betont, daß alle Kunstprobleme Formprobleme sind, daß aber diese Form keineswegs mit dem zusammenfällt, als was ein Formalästhetiker sie ansieht.

Nun sind wir wohl so weit, die Stellung des Künstlers zum Kunstwerk ganz allgemein zu erörtern; im besonderen — für den Fall des Schauspielers — habe ich dies in dem Vaihinger-Bande der Kantstudien versucht. Ich glaube, daß wir drei Haupttypen anerkennen müssen, wobei jeder ein Grundthema anschlägt, das in unzähligen Variationen durchklingt. Erstens: der Künstler formt »an« einem Stoff — der Akzent betont das kleine Wörtchen »an«. Der Stoff wird gewählt, weil er reiche künstlerische Ausbeute verheißt, nicht weil er in sich den Künstler beschäftigt. Der Stoff ist nur ein Mittel zur Kunstleistung. Er wird geschätzt, verworfen, gemodelt, allein unter diesem Gesichtspunkt. Raffinierteste Technik kann sich seiner bemächtigen; blendendste, überraschende Effekte werden ihm vielleicht abgerungen. Der Stoff ist dankbar — wie der Fachausdruck lautet —, wenn er solche Verwertung erlaubt, undankbar, wenn er sie verwehrt. Er darf also unter Umständen ein gleichgültiges Nichts sein, denn um so unbelasteter erstrahlt dann die künstlerische Mache. Sie verschmäht stolz die billige Hilfe »von außen«; ihr will sie nichts verdanken. Ganz anders, wenn stoffliche Sensationen herhalten sollen: sie werden verdichtet, intensiviert, in wohl berechneten Spannungswellen aufgebaut usw. Wir streifen nur flüchtig Ehrgeiz, Ruhmsucht, Machthunger, Erfolgsstreben des Künstlers, obgleich alle diese höchst realen Charakterzüge die Formung des Kunstwerks sehr stark beeinflussen können: das Zuhochhinauswollen, das Sichübernehmen, das ängstliche oder gerissene Buhlen um breiteste Wirkung usw. Es gibt aber auch — jeder weiß es — eine Demut selbst im Technischen, eine tiefe absichtslose Sittlichkeit der Arbeit, strenges Verantwortungsbewußtsein, eiserne Disziplin, um nur einiges zu nennen. Und schon das sollte uns warnen, das Schaffen »am« Kunstwerk nur als Niederung zu betrachten. Ihm ist auch Genialität nicht fremd, vornehmlich technische Genialität. Man wird da heute leicht ungerecht: schon ein sehr schnelles, jagendes Sprechen, wobei jede Silbe kristallklar bleibt, fließt nicht allein aus technischer Schulung, wenn ursprüngliche Begabung mangelt. Gewiß steckt darin ungeheure, unverdrossene Übung, aber eben auf übungsfähigem Boden. Und das primitive Beispiel läßt sich auf sehr komplizierte Sachverhalte übertragen. Anderes ist uns jedoch wichtiger: Jene Sittlichkeit der Arbeit muß sich keineswegs mit sittlicher Lebensführung paaren; jene Eitelkeit im Schaffen kann sich mit schüchternster Bescheidenheit in allen praktischen Fragen verbinden usw. Man vergesse nicht, daß z. B. der

ethisch Weise vielleicht ganz töricht ist, wo es sich um Wissenschaft handelt usw. Jene Anlage vermag sich eben nur in dieser ganz bestimmten Richtung auszuwirken, sie ist nur dieser angepaßt. Aber das hat mit ihrer Echtheit nichts zu schaffen. Unecht ist die scheinbare Sittlichkeit der Arbeit, ja auch die scheinbare Eitelkeit, zu der manchmal der Weltabgewandte sich verpflichtet wähnt. Der artistische Charakter hängt also keineswegs über dem bürgerlich-natürlichen, er ist ihm nicht wie ein luftiger Oberstock aufgepflanzt; solche Anschauungen sind nur geeignet, ihn ganz zu verflüchtigen oder wenigstens blutleer zu verdünnen. Nein, in ihm lebt nach entscheidenden Zügen hin die Persönlichkeit, und gerade deswegen entbrennen häufig schärfste Konflikte. Die Persönlichkeit reibt sich wund an den Schranken ihres Gesetzes; und auch in diesem Kampfe gehorcht sie der Gesetzlichkeit ihres Gesamtcharakters. Und doch: bei unserem ersten Grundtypus — dem Schaffen »am« Kunstwerk — erfährt noch relativ die Persönlichkeit die geringste künstlerische Bindung. Ihr ganzes privates Sein bleibt gleichsam frei. Sie bearbeitet ja bloß einen Stoff: mit Hingabe, Eifer, Geschick, Talent, im flutenden Rausche, in hartem Fleiß, in sich spreizender Eitelkeit, in stiller Demut, in fast erotischer Zärtlichkeit usw. Nur nach diesen und analogen Seiten lebt sie sich hier aus, die alle dem künstlerischen Arbeitsvorgang gelten. Ihm entwachsen alle Erregung, Niederlage und Verzückung.

Das Bild kompliziert sich wesentlich, wenn wir dem zweiten Grundtypus uns zuwenden: dem Schaffen »im« Kunstwerk, wobei wieder der Akzent das Wörtchen »im« betont. Hier herrscht nicht die gleiche Fernstellung zum Stoffe; nein: das Ausleben erfolgt in ihm und durch ihn, nicht »an« ihm. Machen wir uns dies an einem ganz schlichten Beispiele klar: ich lese irgend eine Zeitungsnachricht. Und nun benütze ich sie zu einer Stilübung; ich feile an den Worten, rhythmisiere Sätze und Abschnitte, schaffe gleitende Übergänge und scharfe Zäsuren usw. Die Nachricht ist der an sich gleichgültige Anlaß; ich bedaure höchstens, daß sie meinem Bemühen nicht genügend ergiebig erscheint. Nun aber packt mich die Nachricht selbst: sie erschüttert mich; ich fühle mich in sie ein; sie läßt mich nicht los; ich ringe jetzt um ihre künstlerische Sinnhebung. Ich arbeite also gleichsam nicht an ihr, sondern in ihr. Sie diktiert die Formung, und sie ist erst dann abgeschlossen, wenn wahrhaft der beklemmende Druck sich auflöst in der reinen, objektiven Gestalt des Kunstwerks. Das schließt sicherlich nicht aus, daß mich vielleicht das Kunstwerk ermattet, zweifelnd, unruhig entläßt; wir wagen den Kampf noch einmal, unterliegen, wähnen zu siegen, verachten den billigen, äußerlichen Sieg usw. Auf diese echten Künstlerschicksale weise ich bloß hin; wir dürfen ihren Verflechtungen hier

nicht nachgehen, um nicht die Linien zu verunklären. Der Sachverhalt, den ich meine, ist also jenes Sichausleben in verschiedenen Rollen, in verschiedenen Eindrücken, im Anprall mit verschiedenen Geschehnissen. Anders reagiert der Mann der Tat, anders der Forscher, anders der Künstler, soweit er Künstler ist. Denn das Ausleben erfolgt in der Form des Kunstschaffens. Auf niederer Stufe wird alles schon in bestimmter künstlerischer Manier aufgefangen, das Erleben rieselt durch wohl bereitete, konventionelle Bahnen. Es braucht gar nicht viel in sie hineingezwängt zu werden; es trägt schon in seinem Ansatz ihnen Rechnung. Wie ja auch manche Psychologen alles in ihren psychologischen Kategorien erleben, anders können sie gar nicht erleben, sie biegen ein jegliches in diese Richtung ab. Sie kommen aus ihrer Manier nicht heraus. Im Gegensatz dazu jene, die frei und unvoreingenommen dem Erleben sich aufschließen, dann aber erstaunt, ergriffen zupacken und mit diesem Neuen, Überraschenden, Unbekannten ringen, ohne es in seiner Eigenart zu zerstören; sie beruhigen sich erst, wenn diese Eigenart unverlierbar gerettet ist. Das Erleben ist psychologisch, weil das psychologisch Bedeutsame auch schon in verstecktem Keime bemerkt wird, aber nicht in dem Sinne, daß das Erleben bereits den Lehrmeinungen einer bestimmten Psychologie sich einreiht. Gewiß wird der Künstler dieses Grundtypus immer von der zermalmenden Wucht des Lebens bedroht, aber er entrinnt nicht der Gefahr, indem er sie flieht. Er zahlt dann mit leerer Manier. Die ewige Forderung der Auseinandersetzung mit der Natur besagt — wohlverstanden — keinen Naturalismus, sondern spricht nur die uralte Weisheit aus, wie schnell jede Kunst erfriert, geschmäcklerisch verflacht, die diesem fruchtbaren Kampf ausweicht. Daß ich mich in Versenkung in Natur, in Menschen usw. schöpferisch auslebe, das ist das Geheimnis. Und die Gestaltung der Kunst ist die Form dieses Auslebens, die es erst ermöglicht. Aber eine Form, die sich das Ausleben erzeugt, die ihm nicht von außen übergestülpt wird. Und in die Formung strömen wieder ein: Fleiß und Liederlichkeit, Demut und Stolz, Leidenschaft und Zärtlichkeit, fiebernde Ungeduld und beharrliche Treue usw. Gewiß muß der Künstler sonst nicht fleißig sein, wie auch der Kaufmann daheim träge, schläfrig, uninteressiert sein kann und sich bloß regt, wenn irgend etwas die geschäftliche Sphäre berührt. Soll dies etwa beweisen, daß jener Fleiß ein Scheinfleiß ist, ein Charakterzug tieferen Grades? Die Frage stellen, heißt sie auch sogleich verneinen. Aus dem Gesamtcharakter des Betreffenden folgt, daß der Fleiß bei ihm sich nur dieser und keiner anderen Richtung anheften kann, während bei einem zweiten Menschen etwa der Fleiß als ganz allgemeine Fähigkeit auftritt, die allen seinen Betätigungen in gewissem Grade zukommt. Was er auch unternimmt,

wird mit dieser beharrlichen und nicht erschlaffenden Intensität ergriffen. Doch solche Differenzierungen bekümmern uns hier nicht weiter, schon weil sie sich im wesentlichen mit denen unseres ersten Grundtypus decken. Aber eine neue Bindung zeigt sich, die jener Typus nicht kennt: die an das die Form heraustreibende Sacherlebnis. Der Sonnenuntergang als möglicher raffinierter Farbenakkord ist doch etwas anderes als das tragisch-heroische Erlebnis des Sonnenunterganges. Auch dieses kann sich in der Formung der Kunst aussprechen; oder besser ausgedrückt: es reift bloß in dieser Formung und muß keimhaft auf sie angelegt sein. Aber die fundierenden Sachverhalte sind doch wesensverschieden. Und jene Sacherlebnisse erheischen nun eine ganz bestimmte Menschlichkeit, keine Scheinmenschlichkeit; sonst werden sie unecht, phrasenhaft, aufgedunsen, sentimentalisiert, ordinär — je nachdem. Auch hier darf man nicht sagen: der artistische Charakter dieser Menschlichkeit beruht darauf, daß sie sich vielleicht nur in der Kunst frei auswirkt, sonst aber scheitert. Die für ihr Kind aufopferndste Mutter kann das hartherzigste, mitleidloseste Wesen sein, wenn es sich um andere handelt. Wird darum jene Aufopferung minder real, minder verhaftet im Kern ihres Seins? Strömt nicht in sie all ihre Hingabe, ihre Zärtlichkeit, ihr Heroismus? Die Mutterschaft mobilisiert diese Anlagen, die ohne sie vielleicht brach liegen würden, die verkümmerten oder pervertierten. So mobilisiert auch die Künstlerschaft. Aber die besten Mobilisierungsbedingungen fruchten wenig, wenn es nichts zu mobilisieren gibt. Und damit stoßen wir auf Weite, Tiefe und Grenze der Persönlichkeit in ihrem Verhältnis zur Kunst.

Die Beziehung strafft sich noch, wenn wir uns nunmehr dem dritten Haupttypus zuwenden: dem Schaffen »durch« das Kunstwerk. Es ist ein Unterschied, ob ein Schauspieler sich »in« verschiedene Rollen einlebt und »in« ihrer Formung verschiedene Möglichkeiten seines Seins auslebt, oder ob er immer nur sich spielt, sich selbst. Und er braucht die Rollen, um sich selbst zu offenbaren, immer wieder seine eigene, in tieferem Sinne ungeschminkte, ungewandelte Persönlichkeit. Der Maler kann sich in verschiedenste Landschaften einfühlen, aber alle seine gemalten Landschaften können auch nichts anderes als tiefste Kundgabe seines Wesens sein. Er schreibt nicht Romane, weil er sich bereichert in der bunten Vielheit der Welt, sondern weil er durch diese Vielheit vor allem sein ureigenes Selbst auslebt. Er beugt die Dinge sich unter, und dieser Mensch spricht durch sie. Wir aber dulden nur diese Sprache, wenn eben dieser Mensch wert ist, zu uns zu sprechen. Ich meine hier nicht das Könnerische der Darbietung, nein das Menschentum selbst: seine gütige Weisheit, die schalkhaft-schmerzlich durchlächelt, seine herb-strenge Männlichkeit, die religiöse Inbrunst

seiner Leidenschaft, das glühende Pathos seiner Liebe zur Welt oder die furchtbare Anklage gräßlicher Schuld. Durch die Formung der Kunst erleben wir jenes Menschentum in unverfälschter Echtheit, wie wir die Schönheit einer Tänzerin im Tanze erleben. Sie tanzt dann stets — soweit es sich um diesen Typus handelt — ihre Schönheit. Nicht um sie eitel zur Schau zu stellen, nein weil sie bloß durch diese Gestaltung ihr Wesen ausströmt; und immer reiner, voller, je besser die Gestaltung glückt. Hier erfährt innerhalb der Kunst das Menschliche die schwerste Belastungsprobe: denn nicht »in« verschiedenen Rollen tritt es vor uns, nicht nur in der Arbeit »am« Kunstwerk; nein; durch sich selbst muß es sich behaupten.

Schleichen wir aber nicht an der schwierigsten Frage vorbei, die keine unserer Grundtypen beantwortet, ob dieses Ich kein artistisches Ideal-Ich, kein stilisiertes Über-Ich ist, weit entfernt vom bürgerlichen Charakter? Das bewußte oder unbewußte Streben zur Formung des Idealichs kann letzte Bestimmung der Persönlichkeit sein. Jedoch: muß denn etwa die feinnervige Sittlichkeit im Kunstwerk ihre Erfüllung im Leben gewinnen, oder erlaubt sie grobschlächtige Rücksichtslosigkeit im privaten Dasein? Vorerst: Erfüllung im Leben heißt auch Erfüllung im künstlerischen Schaffen, denn dies ist Leben und kein dürftiger Lebensersatz. Gewiß Ersatz für den Jüngling, der die ferne Geliebte besingt und froh ist, wenn er des Sanges nicht mehr bedarf, weil er die Geliebte in seine Arme schließt. Aber dem Dichter — soweit er Dichter ist — ersetzt wieder die Geliebte nicht sein Werk. Und hier beginnen nun die Konflikte und auch die wirklichen oder vermeintlichen Rücksichtslosigkeiten, die jeder Schaffende erleidet und durch die er leiden macht. Da gilt es auszusöhnen die Sittlichkeit des Schaffens mit der Sittlichkeit anderer Forderungen. Und gerade diese Kämpfe isolieren nicht artistischen und bürgerlichen Charakter, sondern enthüllen sie in ihrer wechselseitigen Bedingtheit.

Ich führe nur noch ein letztes Beispiel an: die Rolle des Schurken. Der Dichter stellt einen Schurken dar; er muß schurkisches Wesen verstehen, erkannt haben in Wirklichkeit oder Phantasie. Aber er stellt nicht schurkisch dar; im gleichen Augenblicke fiele ihm das Schurkische zur Last. Und es ist ein Unterschied, ob er den Schurken rein objektiv malt oder mit Anteilnahme die letzten, verschütteten Spuren des Menschlichen in ihm taktvoll deutet, oder das Bild sentimentalisierend aufputzt. Aber vielleicht noch schwieriger wird die Aufgabe für den Schauspieler. Sicherlich nicht dort, wo er bloß »an« der Rolle arbeitet, ohne inneren Bezug zur Rolle. Ihn fesselt ja dann bloß die artistische Studie; der Schurke bedeutet als Stoff ihm das Sprungbrett, von dem er abschnellt. Lebt er sich aber »in« die Rolle ein, verzeihen

wir es ihm nicht, wenn dieses Einleben »zu echt« wird, so wie es auch peinlich berührt, wenn auf einem Maskenfeste eine vornehme Dame der Gesellschaft eine Kokotte zu echt mimt. Ihr gewiß nicht durch Reflexion erzeugter Zusammenklang mit der Rolle muß an einer Stelle erfolgen, die weniger belastend ist: in der Stärke der Vitalität, der Instinktungebrochenheit, dem Temperament. Oder Ironie betont das Rollenhafte, überlegene Grazie lockert sie auf. Aber solche Verschiebungen können ja die Rolle trüben. Da hilft bloß das Arbeiten »an« der Rolle, oder ein Einfühlen, dem doch letzte Echtheit abgeht, das immer noch Distanz wahrt gegenüber restlos-freudigem Einfühlen. Das wohlige Plätschern »in« der schurkischen Rolle ist eben charakterologisch unappetitlich, der Eindruck, daß der Betreffende in seinem wahren Fahrwasser schwimmt. Und wie wird es bei dem Spiel »durch« die Rolle? Da lebt sich wahrhaft schurkisches Wesen unverhüllt vor uns aus. Uns packt vielleicht seine gefährliche Dämonie, die düstere Glut seiner Affekte. Rutscht es aber ins Schmutzig-Niedrige herab, wird es unerträglich: diesen Charakter vertragen wir nicht. Sicherlich; ich bin der letzte, der eine Ethisierung der Charakterologie befürwortet. Ihr steht grundsätzlich keine sittliche Wertung zu. Aber um die Charakterologie als Wissenschaft handelt es sich auch nicht, sondern um den unbestreitbaren Sachverhalt, daß sich in der Kunst nicht der artistische Charakter allein erschließt, sondern daß wir immerfort das echt Menschliche werten und auf diese Wertungen gar nicht verzichten können. Daß aber dieses echt Menschliche sich gerade immer im praktischen Haushalt zeigen soll, ist ein ganz willkürliches, spießbürgerliches Dogma. Die Charakterologie des fürsorglichen Familienvaters ist nicht das Bezugssystem einer jeden möglichen Charakterologie. Wenn wir uns aber einmal von diesem Glauben befreien — der uneingestanden sehr tief eingewurzelt ist, — sehen wir weit unbefangener das Problem, wie der artistische Charakter zur Struktur, zum Sinngefüge der Gesamtpersönlichkeit sich verhält, und wieder umgekehrt.

Ich versprach einige einleitende Vorbemerkungen zu bieten, aber schon sie zeigen deutlich, daß der einseitige Kultus des artistischen Charakters zum Verständnis von Kunst und Künstler keineswegs hinreicht, daß wir durch ihn auf ganz abstruse Abwege getrieben werden. Im Gegenteil: die gesamte Persönlichkeit in ihrer Menschlichkeit steht in Frage. Nur sie bedingt den artistischen Charakter, wie dieser wieder jene. Erst das genaue Studium der hier möglichen Formen leitet zur echten Charakterologie des Künstlers; sonst machen wir entweder vor der Kunst halt — das Schicksal zahlreicher älterer Versuche — oder wir verstricken uns in leere Künstelei — die theoretische und vielfach auch praktische Gefahr unserer Tage. Wir glauben doch ebenfalls

nicht, daß der Verbrecher einen Verbrechercharakter hat und dazu noch einen bürgerlichen Normalcharakter. Gewiß: er hat nicht nur verbrecherische Anlagen; aber sie werden bloß verständlich aus dem Gesamtgefüge der Persönlichkeit, und diese bloß durch Einbeziehung jener Dispositionen und Eigenschaften. Ihre Ausstrahlungen und Auswirkungen reichen weit über ihr eigentliches Gebiet heraus, und anderseits die Hemmungen und Gegenwirkungen weit in ihr eigentliches Gebiet hinein; und all dies erheischt umspannende Deutung. So heißt auch Charakterologie des Künstlers nicht etwa saubere Fixierung eines artistischen Charakters, der aus der Gesamtpersönlichkeit herausgeschnitten wird, wobei ein bürgerlicher Homunkulus übrig bleibt; nein: die Gesamtpersönlichkeit gesehen unter dem Zeichen der Kunst, von ihr her. Sie ist — wie ich wiederholt auszusprechen Gelegenheit hatte — der Mittelpunkt aller Kunstwissenschaft. Von ihr aus schauen wir nicht nur auf den ganzen Menschen, ja, sie fordert auch den ganzen Menschen. Wenn unsere Bemühungen um das Wesen der Kunst einseitigen Ästhetizismus überwunden haben, ist es auch an der Zeit, daß die Untersuchungen zum Schaffen des Künstlers über ästhetisierende Artistik hinausgelangen. Praktisch ist ihr überhaupt nicht zu genügen — nur wenige bürden sich diesen Ballast auf —, aber es gilt, die Theorie von der unheilsamen Verklammerung in solche schiefe Lehren grundsätzlich zu reinigen und sie dadurch tragfähig zu gestalten. Nur so rettet sie sich aus der Enge, die freien Atem abschnürt, in die großartige Weite unendlicher Aufgaben. Sie zu leisten ist Sache der Zukunft.

Mitberichte.

Gerhard von Keußler:

Vertagen oder erledigen? — Mit der Erledigung anfangen?

Was der Künstler von der kommenden Ästhetik — als von einer Charakterologie und Philosophie der Technik — zu erwarten hat, ist die Erkundung und wissenschaftliche Ausstattung zweier Gebiete im Innern des Kontinents der Künste. Das eine ist ein ästhetisches Rechtsgebiet und birgt die Fragen, inwieweit den technischen Gewohnheitsrechten allfällige Gewöhnungspflichten entsprechen; das andere Gebiet ist die Zone zwischen dem artistischen Unterbewußtsein und dem künstlerischen Überbewußtsein — zwischen den Vorräten aus nüchterner Übung und dem ekstatischen Eigentum der Halluzination. Gemeinsam ist beiden Gebieten mit ihren verschiedenen Typen von Bewohnern, daß sich jedes Individuum durch den Titel Persönlichkeit für souverän erachtet, sei auch der Herrschaftsdistrikt nur eine Mansarde. Denn: Man mag zum Begriff der Freiheit — zur Schaffensfreiheit und ihrer

Vorspiegelung — stehen wie man will: immer gilt dem Künstler die eigene Werkstatt zugleich als Freistatt, als eine Autokratie.

Vom technischen Gewohnheitsrecht. Ehe ein ungeschriebenes Recht durch eine gesetzgeberisch-organisierte Gewalt sich zum ausdrücklichen Gebot umprägen läßt und verbindlich niedergeschrieben werden will, muß es sich als eine anerkannte Dauernorm bewahrheitet haben, als eine Norm, deren gleichförmige Beobachtung Gewohnheit geworden war und geblieben ist. Wie weit nun den technischen Gewohnheitsrechten künstlerische Pflichten zu entsprechen haben, wie beschaffen ein Kunstbrauch sein muß, um ästhetisch als Stilgesetz verkündet werden zu können: diese Klammerkraft mit ihrem Dehnvermögen hängt davon ab, welche Innengründe das Gewohnheitsrecht als verbindlich erscheinen lassen. Damit ist das Mittleramt der Kunstwissenschaft, die Lebensfrage der praktizierenden Ästhetik, angeschnitten. Was hat hier als Rechtsgemeinschaft und als Gesamtwille zu gelten? Und wie tief muß ein Kunstbrauch eingewurzelt sein, um ein unwiderstehliches Stilgesetz abzugeben? Welcherlei Kennen und Können hat der Künstler von jener gesetzgebenden Macht zu fordern, die er zur öffentlichen Billigung seiner technischen Rechtsgewohnheiten für befähigt halten mag?

Gerade hier, in dieser äußeren Freiheitsfrage, gehen die Künstler zu allererst auseinander. — Je nach der leiblichen Gesundheit, je nach dem Vitalsinn stehen Gefahrenliebe und Wagemut auf der einen Seite, Skepsis und Ängstlichkeit auf der anderen. Im Ausblick auf den Erfolg: vergrößernde Zuversicht und mikroskopierende Überlegung. Dort lockt der spontane Glücksfall als Selbstverständlichkeit, hier aber warnt ein lang erwogener Fehlschlag als Möglichkeit, gesteigert bis zur Wahrscheinlichkeit. Bei den alten Griechen taten sich Arzt und Philosoph zusammen und prägten die biopsychischen Typen: eukolos und dyskolos. Damit decken sich nicht durchaus die Begriffe Optimist und Pessimist. Diese lateinischen Naturelltypen stehen hinter den griechischen insofern zurück, als sie eine große Rechnung ungebucht lassen. Es ist die Frage der Reputation; für den Künstler die alte Frage, ob Gelten und Sein, bürgerliches Ansehen und künstlerische Persönlichkeit in das Wechselverhältnis credit-debet einzutragen sind oder nicht. Die Griechen trugen es ein und ließen den Eukolos auf die Reputation pfeifen. Er pfeift auch heute, gleichviel ob er in der vogelfreien und himmelnahen Mansarde sein Bettgestell mietet, oder ob er ein patrizisches Erdgeschoß schon bezogen hat. Erlebt er aber durch bürgerliche Ungunst das künstlerische Glück: von neuem der zu werden, der er von Haus aus ist — nämlich ein fahrender Geselle —,

so liegt es an ihm, während der Wanderung seine künstlerische Abrechnung als einen derartigen Rückblick zu meditieren, daß durch dessen Drucklegung späterhin die Kameraden, vornehmlich die Dyskoloi daheim, einen biopsychischen Gewinn haben. — Da übrigens Eukolie und Dyskolie zunächst rein physisch begründet sind, so ist es weder ein besonderes ethisches Verdienst, wenn der Eukolos frei von jedem Neid ist, noch darf man umgekehrt den Kameradschaftsmangel und die Mißgunst, die den Dyskolos aufnagen will, zu einem besonderen ethischen Gebrechen potenzieren und stempeln. Und so wie hier die Wurzeln — charakteristische Sicherheit und charakteristische Unsicherheit — als Pfahlwurzel und Faserwurzel verschieden ansetzen, naturgegeben verschieden ansetzen, so hat das Selbstgefühl des Eukolos seine Tendenz zum Hochmut als etwas ebenfalls Naturgegebenes, und das Selbstgefühl des Dyskolos beherbergt eine natürliche Tendenz zum Kleinmut. Die berüchtigte Tragik im Künstlerleben fängt erst an, wenn vom Künstler selbst bürgerliche Korrekturen an seinen biopsychischen Anlagen vorgenommen und inszeniert werden. Zur Exposition dieser Charaktertragödie gehört es, daß der Dyskolos aus seinem kleinen Mut eine Hoffart erkünstelt, und daß der Eukolos seinen hohen Mut in Kammerdienerei und andere Unterwürfigkeit ummünzt.

Wie unterschiedlich verhalten sich all diese Charaktere schon zu den Grundfragen ihrer artistischen Freiheit und deren Grenzen! Der problematische Gesamtwille einer ästhetischen Rechtsgemeinschaft; die Unwiderstehlichkeit eingebürgerter Kunstregeln; das Walten der Tradition; herkömmlicher Rechtsgenuß und herkömmliche Pflicht der Beobachtung, angefangen von der Observanz der Kunstschule bis zur Usance des Kunstmarkts. Ein Netz mit weiten Begriffsmaschen wird vor dem Ästhetiker ausgehängt, und an ihm, dem Ästhetiker, mag es sein, die Maschen mit rotem Garn zu durchflechten. Die Künstler werden seine Mitarbeit am Netz begrüßen, wenn er das Handwerk vom Pflock auf beherrscht. Je nach ihrem Naturell werden die Künstler den anerkannten Ästhetiker als einen Machtfaktor innerhalb ihrer Rechtsgemeinschaft dulden oder ehren. Stillschweigend sollen beide — der Künstler wie der Ästhetiker — allem technischen Gewohnheitsrecht die Eigenschaft einer ästhetischen Rechtsquelle zugestehen, einer Quelle, die durch keine gesetzliche Vorschrift, keine vis legis, verschüttet werden darf.

Die persönlichen Wechseldienste im großen — die persönlich bedeutsamen Wechselwirkungen zwischen Künstler und Ästhetiker — können nur dort Ersprießliches zeitigen, wo Wahlverwandtschaften nach den Charakteren vorliegen. Tagtäglich wachsen unmerklich und

schrumpfen unmerklich Gewohnheitsrechte — unmerklich für den Einzelnen, wie er vor sich hin arbeitet, unbekümmert um den Nachbarn. So oft aber in der ästhetischen Rechtsgemeinschaft eine Entwöhnung oder Herbeiführung einer neuen Norm plötzlich und eilbetont angetrieben werden soll, treten Künstler und Ästhetiker zu gemeinsamer Arbeit zusammen. — Die bisherige Behandlung der künstlerischen Rechtsgewohnheiten in der normativen Ästhetik litt an Kasuistik. Untersucht die Kasuistik den einzelfälligen Widerstreit von Pflicht gegen Pflicht, so kommt sie für die Ästhetik und deren Kollisionsfälle eben nicht in Betracht, denn hier kollidieren nicht Pflichten, sondern Wünsche.

Und wie verschieden, endlich, äußern die Künstler ihr Bedürfnis nach Rechenschaft, nach ästhetischer Rechenschaft ihrer selbst! Zwei beispielmäßige Extreme: Leonardo da Vinci und Richard Wagner. Die ästhetischen Abhandlungen und Rechenschaften beider unterscheiden sich nicht nur nach dem Fach, nicht nur nach den raumzeitlichen Umständen und anderen sekundären Bedingnissen, sondern sie unterscheiden sich charakteristisch primär nach ihrer Einschaltung auf die Begriffe ordine e qualità, nach dem Sinn für Gesetz und Tüchtigkeit. Gemeinsam ist beiden — Leonardo und Wagner — ein biopsychischer Unterton der Eukolie mit der natürlichen Gebärde des Weltbürgers. —

Dagegen enthüllt die ästhetische Rechenschaft des Dyskolos leicht einen Schildbürger. Nach dem Vorgang Mazzocchis hat mancher Autor seine Furcht, das Publikum zu langweilen, in allerhand Euphemie gekleidet und ai lettori vorangeschickt. Ebenfalls ein Dyskolos war es, der — aus lauter Hochachtung vor Zeisings Kunstgesetz vom goldenen Schnitt — die fertigen Skizzen seiner Symphonie danach umarbeitete, so daß die Einzelteile zueinander und zum Ganzen, mit der Prokrustes-Elle gemessen, ihr goldenes Verhältnis erhielten, bald gereckt, bald gestutzt. Zeisings Schönheitsprinzip hatte und hat für viele Künstler und Ästhetiker den Wert eines Axioms. Die Artigkeit der Gesetzesscheu aber — unbewußt auch während des Schaffens — ist eine Sondertugend des Dyskolos. — Und so eröffnen sich dem Ästhetiker Hunderte von charakteristischen Einblicken in die artistische Sachwelt und künstlerische Wertwelt auf dem Grund und Boden des Naturells.

Das biopsychische Brachfeld ist groß. Doch ein Keimen und Sprießen, eine Fruchtung und Ernte lassen sich nur erwarten, wenn die ästhetische Saat in einen Boden gestreut wird, der im Sinne einer funktiven Ästhetik aufgeackert und durch sie empfangbereit geworden ist. Funktiv — das heißt durch eine Ästhetik, die alle Beziehungen zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Stoff und Künstler, als einen intrajektiven Wechseldienst würdigt und ihre Sachen und Werte als Dienst-

sachen und Dienstwerte behandelt. Die Persönlichkeit als solche ist ein Phantom; auch die künstlerische Persönlichkeit kann sich nur in Sachdiensten auswirken und ist nur nach ihren Diensterfolgen zu bewerten. Gleichermaßen wird das Niveau einer Ästhetik zuerst nach ihrem Verständnis für den Dienst aller Technik zu bestimmen sein, diesseits und jenseits von Typenpartikularismus und Charakterzensur. Das Dienstverhältnis aber hängt — beim Ästhetiker wie beim Schaffenden selbst — von der Kunstbegabung ab, sowohl biologisch wie geschichtlich, entwicklungsgeschichtlich. Biologisch — es geht nach den Organen, nach Anlage und Feinheit von Auge, Ohr und Tastsinn; entwicklungsgeschichtlich — man soll mit seiner künstlerischen Einschaltung erst auf der maximal zustehenden und persönlich ausgebildeten Höhe der Organe beginnen.

Von der künstlerischen Halluzination. Solange die ganze Halluzinationskunde als eine unteilbare und unabtrennliche Provinz der Pathologie gegolten hat, konnte sich der Ästhetiker darin nur als Gast, mit kurzbefristetem Visum aufhalten. Neuerdings beginnt er als Pächter zu verhandeln, und es ist zu wünschen, daß ihm ein Teil zu eigener Verwaltung überlassen werde, jener Teil, in dem nicht pathologische Halluzinäre, sondern gesunde, schaffende Künstler behandelt werden. Je nach dem Niveau ihres Geistes und je nach dem Blut ihrer Phantasie liegen während der künstlerisch-ästhetischen Zeugung und Empfängnis Geist und Seele in hoher und heißer Halluzination, also in Sinnesempfindungen ohne bewußte äußere Reize, in zentral — nur im Gehirn — ausgelösten Sinnestäuschungen. Dabei ist von einer Kunst und zwar von der Musik auszusagen, daß ihr freier Schaffensakt die Halluzination sogar zur Voraussetzung hat, zur naturmäßig unerläßlichen Voraussetzung; es ist der stumm haltende Konzeptionsrausch. Solange wir aber für die eigenste Begriffsdomäne der Musik über keine ästhetisch eindeutige Sprache verfügen, ist jeder Diskurs über die Auswirkungen der verschiedenen Künstlercharaktere in der Tonschöpfung zwecklos, angefangen von der meßbaren Ekstase bis zur unermeßlichen Halluzination. Nur so viel sei hier gesagt, daß der Eukolos sich nichts daraus macht, für einen Halluzinär zu gelten und daraufhin vom Bürgermeister auf die Liste der unzurechnungsfähigen Histrionen gesetzt zu werden. Der Dyskolos aber, der musikalische Dyskolos, wird als Künstler die stattgehabte Halluzination während der kompositorischen Empfängnis zwar nicht ableugnen, nur wird er gegen den Titel Halluzinär Einspruch erheben und beteuern, daß es bei der rein musikalischen Halluzination mit ihrer nur tönenden Gegenständlichkeit nicht so zugehe, wie in Strindbergs Inferno. Auch ist

der ausgesagte Halluzinationsmakel Flauberts leicht zu entfernen, nämlich die Charakteristik, daß ein wesentliches Beigut der Halluzination in Angstgefühlen bestehe.

Außerhalb der Musik könnte man das ästhetisch gewaltige Thema von der Sinnestäuschung schon heute, mit dem vorhandenen wissenschaftlichen Rüstzeug, um einige fesselnde Kapitel erweitern, wenn man bedeutsame Kunstleistungen auch auf den biopsychischen Unterton zu stellen anfinge; charakterologisch. — Der Dichter des Tasso und der Iphigenie macht im Vorspiel zum Faust einen eukolischen Scherz auf das neugierige, schaulüsterne Theaterpublikum. In den Kontrakt mit dem Dichter schiebt dort der Bühnendirektor den dramaturgischen Lieferungswunsch »Vor allen Dingen laßt recht viel geschehen«. Wie oft dieser Satz, seiner Ironie entkleidet, als Barprägung zitiert wird, ist bekannt. Durch die mißverstandene Prärogative dieses zweitwertigen Momentes der Dramatik ist die Kardinalfrage in den Hintergrund geraten: die Frage der Katharsis. Wie und aus welchen Anlässen die großen Klassiker des deutschen Dramas den strittigen Satz des Aristoteles ausgelegt haben, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Das Thema interessiert uns hier charakterologisch. Diametral gegenüber stehen sich Lessing und Goethe.

Wenn von der kommenden Ästhetik die Halluzination biopsychisch geregelt sein wird, und wenn der Schauspieler nicht als Reproduzent, sondern als Konproduzent behandelt wird, und wenn die Phantasie des Zuhörers als die latente Vollenderin des dramatischen Kunstwerkes anerkannt werden wird, so werden Lessing und Goethe mit ihren grundverschiedenen Anschauungen über die Katharsis nicht mehr als Antipoden erscheinen; man wird ihre Darlegungen nicht mehr als Lösungen aut-aut, sondern als Beiträge et-et bewerten. — Ein besonders tiefes Verständnis für die künstlerisch natürliche Halluzination hatte Schiller. Wie er aber die forcierte Sinnestäuschung zu persiflieren verstand, wissen wir aus seinem eukolisch humorvollen Gedicht »Die Philosophen«. Und auch für die Frage nach dem automatisch dienstlichen Unterbewußtsein hat Schiller köstliche Zeilen dem Wortmechaniker gewidmet.

Wenn die Ästhetik aus ihrem Rückstand hinsichtlich der Sinnestäuschungen sich aufhelfen will, so wird sie ihre erste wirksame Anleihe heute beim vorgeschrittenen Psychiater machen müssen, der im gemeinsamen Grenzbezirk bereits als ein Krösus anzusprechen ist. Vorerst aber brauchen wir einen ästhetischen Linné, einen ordnenden Nomenklator. Er wird — bei der unübersehlichen Verästelung unseres bemoosten und flechtenbewachsenen Baumes der Erkenntnis — ein Kollektivwesen sein müssen, am besten der nächste Kongreß.

Jakob Schaffner:

Als wir dachten, im Besitz der germanischen Märchen und Mythen unsern Reichtum überblicken zu können, kamen die der andern europäischen Rassen, dann die asiatischen. Eben ist die Afrikaforschung am Werk, durch neue Aufschlüsse den Rahmen der Literaturgeschichte als Einzelwissenschaft vollends zu sprengen. Und schon sehen wir, daß es auch eine Geschichte der Dichtung nur sehr bedingt und in stark eingegrenztem Sinn gibt. Etwa so, wie es eine Geschichte der Atmosphäre gibt, und die wird nie geschrieben werden, weil sie nicht faßbar, weil sie höchstens ein Gegenstand der Dichtung ist. Atmosphäre ist in gewissem Sinn — und jedenfalls für uns — etwas Geschichtsloses. Etwas Geschichtsloses ist auch die Dichtung, genau so, wie sie etwas Gestaltloses und Ungreifbares ist. Nichts Gestaltloses und Ungreifbares hat Geschichte. Geschichte hat alles, was der Entwicklung unterliegt, Literatur, Kriegswesen, Arzneikunst, Verkehr, Philosophie, der Wandel der Religionsformen. Wenn man nun will, so kann man sagen: Alle diese Äußerungen des menschlichen Geistes sind in irgend einer Weise Geschichte der Dichtung und machen zusammen den Charakter des Dichters aus. Alle sind sie einmal Inhalt und Körper der Dichtung gewesen, bevor sie sich vom gemeinsamen Zusammenhang lösten und sich selbständig machten.

Es gibt ganz zweifellos die Geschichte dieser oder jener Mutter, aber die Geschichte der Mutterschaft als Grundbegriff gibt es nicht. Auch sie wird nie geschrieben werden, weil sie nicht faßbar ist, weil auch sie höchstens Gegenstand der Dichtung sein kann. Sie ist wie die Dichtung eine mystische Urgröße, diese eine weibliche, jene eine männliche. Sie beide sind zudem die physiologischen Grundverhältnisse, von deren Vorhandensein oder Abwesenheit in einem Individuum seine allgemeine Geschlechtszugehörigkeit abhängig erscheint. Alles, was im Fleisch als Körper- und Seeleneinheit existiert, ist Mutterschöpfung. Alles, was außer dem nackten Körper im Bereich des Menschen existiert, ist Schöpfung der männlichen Dichterkraft. Es ist nichts vorhanden, was nicht zuerst in eines Mannes Hirn mit dichterischer Klarheit und intuitiver Kraft vorgestaltend aufblitzte, bevor er an die Nachgestaltung ging. Alles, was wir kennen, ist hiervon Übertragung. Keine gesellschaftliche Erscheinung, die nicht ursprünglich eine dichterische Vorstellung in eines Mannes Hirn gewesen wäre. Bevor der Urmensch eine neue Waffe erfand, erdichtete er sie. Bevor der moderne Techniker eine neue Lokomotive konstruiert, erscheint sie prophetisch in seinem Hirn. Dichtung ist zukunftshungrige, entwicklungssüchtige, männliche Anpassung an den Tag von morgen und an die Welt von übermorgen. Der Dichter wird also der männliche Mann schlechthin sein.

Und als Geschichte erscheint die Dichtung nur insoweit, als sich die Söhne des Urvaters von diesem friedlich oder nicht friedlich getrennt und selbständig gemacht haben. Es ist eine Familiengeschichte, eine Dynastengeschichte, eine hohe, stolze, fruchtbare und gelegentlich auch furchtbare Chronik derer vom Geiste.

Es haben sich mithin spezialisierte Künste von der mystisch-mythischen Urdichtung abgelöst, um mit einem mitgeerbten Urfunken eigene Geschäfte zu betreiben. Diese Künste haben alle das Gebiet des Methaphysischen verlassen und lehnen es ab, mit mythisch-mystischen Herkommen weiter zu verkehren. Die Architektur verlodert den fibrösen Bluteinschlag von Metaphysik in der Gotik und wird dann eine rein bürgerliche Kunst. Die Medizin, die aus dem Zauberwesen, einer dichterischen Urproduktion, herkommt, muß zuerst noch durch Theophrastus Paracelsus hindurch, ehe sie beginnen kann, aus einer phantasiemäßigen Leistung eine wissenschaftliche zu werden. Dasselbe in der Naturwissenschaft, der Technik, der Religionsentwicklung und Kirchenbildung, Malerei und Pädagogik. Wir erleben gelegentlich einen romantischen Fieberrückfall, wo das Metaphysische in mystizistische Spukgestalten vermummt noch einmal schnell über die Bühne der Gegenwart huscht, aber das sind nur schwache Erinnerungen aus dem mythischen Zeitalter, die den Namen Metaphysik nicht mehr verdienen. Untrennbar und organisch bleibt allein die Dichtung mit der alten mystischen Welt der Urschöpfung verbunden, die noch älter ist, als das mythische Zeitalter. Diese Epoche der Nibelungen und der Ilias sind bereits Bestandteile der Entwicklung, sind Geschichte. Wir müssen die Dichtung da suchen, wo sie ursprüngliche und nicht mehr rückbeziehbare Wesenheit ist, unmittelbare und unverlierbare Eigenschaft eines Urwesens, auf das alles zurückgeht, was da ist. Wenn wir irgendwo dem Charakter des Dichters zu begegnen hoffen können, so ist es dort, wo die Quellen des Weltenschicksals sprudeln, wo das erste Wort der Universaldichtung: »Es werde!« erklungen ist, wo durch den ewigen Geist der Schöpfung prophetisch packende Urkräfte organisierend und gestaltend in die Materie vorgeschickt wurden, um das glanzvolle Epos der Genesis zu dichten. Denn bevor die Welt im Stoff gestaltet erschien, entstand sie als dichterische Vorstellung im Geist der Welt. Wir haben dafür keine anderen Beweise als den Rückschluß. Wie wir wissen, besteht dies Kausalverhältnis jedenfalls zwischen dem Geist in uns und seinem Werk. Wir sehen ferner, daß ohne einen Geist nichts gestaltet entsteht. Endlich erfahren wir täglich, daß für irgend eine Größe, Baum, Säugetier, Planet, Elektrizität, Licht, jedesmal ein bestimmtes, unveränderliches Gesetz voraus gegeben ist, das sich überall gleich bleibt.

Wenn gerade heute im Zeitalter der exakten Forschung immer mehr uralte mystische Vorahnungen und Kultinhalte gerechtfertigt und im Kern bestätigt werden, so gibt uns das einen neuen Beleg für unsre These: »Am Anfang war der Dichtergeist!« Denn da wir sicher wissen, daß jene Natureinblicke und Universalbegriffe nicht auf dem Weg des Experiments entstanden, sondern echte Früchte der menschlichen Intuition und somit hellseherisches Bewußtwerden des Geistes sind, und da wir unterrichtet sind, daß jede echte, in die Zukunft weisende und aus den Abgründen der Ewigkeit strömende Dichtung auf demselben Weg zustande kommt, so nennen wir mit Recht alles das Dichtung, was mit schöpferischer Haltung und von tiefster Ehrfurcht durchschauert sich in den Quellbereich der Urnatur zurücktastet, der seine Heimat ist, und in die Ewigkeiten voraus, die seine Bestimmung sind. Es ist da keine irgendwie geartete Regung des menschlichen Geistes, die nicht künstlerischen Charakter hätte. Der Dichter ist der Urkünstler, der sie alle in sich enthält.

Die Trennung zwischen dem Dichter und dem Künstler ist eine der späten Notunterscheidungen eines Zeitalters, das, im Übersturz der Entwicklungen, nichts so sehr kennzeichnet als seine Unterscheidungsnot. Wie es keinen grundsätzlichen Unterschied gibt zwischen dem malenden Künstler und dem Künstler, der Eisenkonstruktionen errichtet, dem Plastiker und dem Maschinenbauer, dem Musiker und dem Mathematiker, so besteht auch keine Grenze zwischen dem Dichter einerseits und dem Philosophen, dem Religionsstifter und dem Soziologen andrerseits und ebensowenig eine zwischen jenen und diesen. Alle zusammen sind sie künstlerische Geister aus der Dichtung gezeugt und mit dem wunderbaren Ingenium begabt, das wir als Schöpferkraft kennen, als die Fähigkeit, Materie durch den Geist zu gestalten, nachdem das Vorbild dazu vorher im Sitz des innersten Wesens prophetisch erblickt worden ist. Ein solcher Mann ist uns überall ein Dichter, ein Könner und Künstler, der durch die Erfahrung der Wissenschaft hindurch schreitet, das Wesen unsrer neuesten Dichtungsart, dem die urtümliche Eigenschaft innewohnt, auf dem geheimnisvollen Weg der Wunscherfüllung schöpferische Anpassungen an die Universalgesetze zu vollziehen, die gleiche Art von Anpassung, aus welcher die Welt entstanden ist und durch welche sie mit allen Systemen und Reichen weiter entwickelt wird von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Einmal angenommen, daß diese eigentlich gotthafte Einstellung den Charakter des Dichters ausmache: wo sind nun die namhaften Beispiele für eine solche universale Geistes- und Seelengröße? Der Mensch hat es im allgemeinen schwer, aus logischen Folgerungen und metaphysischen oder mathematischen Nachweisen Begriffe zu ziehen. Er

braucht das Beispiel, denn in einem solchen Fall darf er sich nicht einmal mit einem Gleichnis zufrieden geben. Nun, ein Geist wie Homer enthielt die gesamte sinnenfällige Erscheinungswelt seines Standortes mit dem Blick gegen die Götterwelt restlos in sich, und sein Werk ist ein gestalteter sinnvoller Kosmos, dessen Vernunft und Schönheit seiner Zeit kühn vorausgriff. In Dantes Bewußtsein fand sich außer der Erscheinungswelt der entwickelte sittlich-geistige Inhalt dieser Welt mit der Richtung auf die letzten Dinge, ein Inhalt, dessen Schöpfer und Erfinder er aber war, denn vor ihm war er nicht so vorhanden. — Das dichterische Ingenium Goethes wiederholte in sich diese beiden Zustände und nahm dazu Inhalt und Richtung seines kommenden Jahrhunderts voraus, ja wir werden nicht zuviel sagen, wenn wir von einem Jahrtausend sprechen. Die Epoche der Wissenschaft, das Prinzip der Arbeitsteilung, das moralische Ziel der Tat — alle diese Dinge sind zuerst in einem dichterischen Geist erschienen, bevor sie sich zu gestalten begannen, und sind Daseinsformen und Durchgänge in der göttlichen Selbstschöpfung. Jeremias Gotthelf, Dehmel, Tolstoi, Dostojewski, Tagore, die Modernen, die Naturalisten, die Romantiker, die Klassiker — in allen wirkt das Werk der geisthaften Selbstgestaltung, und jeder erschien am nachtblauen Himmel des Weltgeistbewußtseins als ein neuer wesentlicher Stern. Aber das sind nur die klassifizierten Dichter. Wie falsch die Klassifizierung ist, zeigt der Umstand, daß selbst sie Größe und Ur-Weltbedeutung nur erlangen durch den Goldgehalt von allgemeinem Schöpferwesen und durch die Stärke der mystisch-magnetischen Großströme, deren Träger und Leiter sie sind. Wie sie Schöpfernaturen sind mit überwiegendem Dichterbewußtsein, so sind die Tausende und Hunderttausende der anderen Schöpfer: Dichternaturen mit überwiegendem Künstlerbewußtsein, ihre Taten Dichtung reiner Prägung, Wunscherfüllungen der ewig wünschenden Menschheit, des unendlich sehnenden Geistes.

Ein Charakter ist eine Absonderung, eine Vereinzelung, eine Spezialisierung.

Am Dichter ist ein Charakter nicht entdeckbar, es sei denn, wir wollten an dem schöpferischen Prinzip, das wir als den Weltgeist oder die Allnatur verehren, einen Charakter feststellen. Wollen wir die Dynamik Gottes, seine Unbegrenztheit und Zeitlosigkeit, seinen ewigen Drang nach Gestaltung und Entwicklung, nach Klärung und universaler Heiligung als Charakter ansprechen, so sind wir daran kaum zu hindern, aber welcher Vergleichsgrößen wollen wir uns bedienen? Gibt es noch eine zweite Gottnatur, an welcher wir die Relation der unsern messen können? Oder wollen wir das Unfaßbare an uns selber

vergleichen, die wir gestern nicht waren und morgen nicht mehr sein werden? Wir werden auch die Hypothese eines göttlichen Charakters fallen lassen müssen.

Das Universum hat keinen Charakter. Alle ursprünglichen unbeziehbaren Kräfte und Gewalten im Reich der Mechanik wie im Reich des Geistes, in den zeugenden Abgründen der Materie und den gestaltenden Höhen des Weltgeistes sind charakterlos. Selbst mit der Inanspruchnahme der Dichtung als Wunscherfüllung ist durchaus nichts Charakterhaftes über sie ausgesagt. —

Mit dem Begriff »Wunscherfüllung« stehen wir zweifellos im Herzen der mirakelhaften Erscheinung, die wir Dichtung nennen. Es muß ein tiefgewaltiger Urwunsch nach Selbstgestaltung durch Gestaltung der Welt, und nach Weltgestaltung durch Gestaltung des Selbst in dem Wesen wirken, das wir Geist nennen. Mit der Theorie des Reizes kommen wir nicht aus; sie widerspricht mit ihrer passiven Haltung der aktiven Dynamik, die wir in unserer ganzen Entwicklung beobachten. Neben der Intuition und den Mitteln der Erkenntnistheorie sind es besonders die modernen naturwissenschaftlichen Begriffe, die, aus der Werkstatt des Schöpfers geraubt, uns auch den tieferen Blick ins Geheimnis des Schöpfers öffnen: denn mehr als Blicke und Blitze werden uns nie beschert sein. So wenig wir aber die Künstler und Organisatoren zum Verständnis des Dichters missen können, so wenig dürfen wir auf die Naturwissenschaft verzichten zur Aufklärung des dichterischen Vorgangs, denn am Ende ist doch die vergeistigte Physiologie der Schlüssel aller Dinge, und eine Eigenschaft nur verständlich durch die Erfassung der Physis, die sie besitzt. Soviel ist uns klar: die Größe einer Dichternatur ist bedingt durch die Mächtigkeit ihrer Wünsche und die Stärke ihrer Verwirklichung und Anpassungskraft an die herrschenden Weltgesetze. Das zweite ist die Souveränität seines Raumbegriffs. Nichts ist ja so zeitlos wie Dichtung, und nichts lebt so vom Raum und durch den Raum, der ihr identisch ist mit dem Weltgeist, dem Unaussprechlichen.

Die Mythen unsrer Frühzeit stiegen auf, als uralte Weltreiche schon längst niedergegangen waren, Weltreiche, deren eigene Frühzeiten eben dieselben Mythen schon einmal geschaffen hatten, die jetzt wieder geschaffen wurden. Und während wir Angehörige einer alten abgekühlten Kultur dies betrachten, horchen unsere Forscher am Puls junger Urvölker in Afrika den Werdeprozeß eben entstehender Sagen ab, die von ebenso dichterisch begeisterten Menschen aus eben denselben Erlebnissen mit eben demselben mystischen und zauberhaften Gottraum geschaffen werden. Selbst die Spannungsgesetze im Aufbau der Dichtungen lösen im Hörer durchaus keine Zeitgefühle aus, sondern ver-

mitteln ihm sensationelle räumliche Anschauungen. Der Dichter ist durchaus ein autochthoner Raumkünstler, ein Anschauungskünstler, dessen Gegenstand und eigentlicher Zuhörer immer nur Gott im Raum ist, von dessen zeitlosem Schicksal er handelt. Was wir aber als Schicksal begreifen, Menschenschicksal, Einzelgeschick, Geschehen an dem einen vorübergehenden Geschöpf, das sich im Geschehen des andern vorüberziehenden Geschöpfes spiegelt, es anzieht oder ablenkt, es verfinstert oder verklärt, das alles ist echte räumliche Relativität, die wir als Nacheinander, als Zeit, als Abwicklung empfinden, weil wir nur einen Standort haben — nämlich unsern vergänglichen. Dichtung aber ist die immer gleiche Stimmung des Weltgeistes, aus welcher er, auf dem Weg schöpferischer Anpassung, die Vorstellungen seiner Entwicklungserscheinungen hervorbringt. Aus dem Wissen um dies Grundverhältnis haben alle großen Dichter ihre Dichtungen geschöpft, die nicht Bestandteil einer Zeit, sondern Tropfen aus dem Meer der Unermeßlichkeit sind, wandelnde Gebilde im Raum, deren Zahl keineswegs beliebig vermehrbar ist, sondern die einer strengen Gesetzmäßigkeit unterliegt wie alle Raumerscheinungen. Wären es Zeiterscheinungen, so hätten wir längst unabsehbar viele dichterische Typen. Sie sind seit den ersten Tagen des dichtenden Geistes die gleichen geblieben, und diese Beschränkung teilen sie mit allen Urerscheinungen. Unbeschränkt sind nur die Beziehungen und Beleuchtungen, in die sie treten. Unbeschränkt sind vielleicht die Möglichkeiten ihrer Assoziationen. Und unbeschränkt sind hoffentlich die Möglichkeiten für eine individuelle und Volkswesenheit, aus einem Zusammenbruch durch das Mittel der dichterisch-prophetischen Selbstgestaltung die eigene Neuschöpfung zu veranstalten.

Aussprache.

Erich R. Jaensch.

Ein Gegensatz zwischen Strukturpsychologie und Typenanalyse besteht nicht. Nur bei der vergleichenden Betrachtung verschiedener Typen und verschiedener geistiger Welten ist ein Eindringen in das zur Behandlung stehende Problem möglich. Dies ist der Vorzug der Psychologie gegenüber der reinen Phänomenologie. Lipps z. B. war in der Betrachtung der Künste an seinen Typus gebunden; auch der schaffende Künstler ist es in der Ausübung.

Schlußwort.

Emil Utitz: Die Beziehungen zwischen Ästhetiker und Künstler waren bisher nicht die besten. Erst wenn wir uns der Unterschiede zwischen beiden bewußt sind, ist eine Diskussion fruchtbar.

Die Bemerkung von Jaensch hat aufs neue gezeigt, daß die Beziehungen zwischen geisteswissenschaftlicher Philosophie und Psychologie jetzt inniger sind als noch vor wenigen Jahren, eine Tatsache, die Utitz mit Freude begrüßt.

Hans Prinzhorn:

Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung.

Wer als Laie jemals versucht hat, aus der psychopathologischen Literatur zu schöpfen, wird sich der seltsam aufregenden Mischung von Grauen und Neugier erinnern, worein er verstrickt wurde, wenn er einen verehrten schöpferischen Menschen als »Fall« den Untersuchungsmethoden und Beurteilungsmaßstäben des psychiatrischen Fachmannes ausgeliefert fand. Es erging ihm ganz so wie jemandem, der uns Ärzten einen Angehörigen in die Heilanstalt bringt. Und man wird in der Tat den Höhepunkt einer tragisch-grotesken Situation in dem Augenblick sehen müssen, wo etwa der Dichterweise Zarathustras zwecks Anfertigung eines Krankenblattes von einem Seelenfachmann »exploriert« wird. Wohl ihm, wenn er in der Welt seines Patienten nicht wurzelt — er müßte vor quälender Scham seine Berufssicherheit in den Grundfesten wanken fühlen. Diese Situation kann nur der kühle Arzt äußerlich lösen durch Diagnose und Verordnung. Die seelische Situation hingegen bleibt wie ein grauenvolles Welträtsel, das der tiefer blickende Seelenforscher immer wieder umkreisen muß, um es vielleicht verständlicher zu machen — um wenigstens andere verwandte Tatsachen zur Erklärung heranzuziehen; die wahnsinnige Tatsache eines wahnsinnigen Genies ihres unfaßbaren Unsinns zu berauben; durch Sinnsetzung den Alpdruck zu lösen und damit das Problem ins Metaphysische zu rücken. Denn nur an dieser Stelle wird ihm die gebührende Würde zuteil. Dieser beiden Verankerungen des Problems sollte eingedenk sein, wer sich damit einläßt: stets handelt es sich um ein schicksalhaftes Unterliegen schöpferischer Menschen und den Sieg einer brutalen Naturgewalt über die ringende Kreatur — und stets erhebt sich die metaphysische Frage nach dem inneren Zusammenhang dieses Zerstörungsvorgangs mit dem Gestaltungsvorgang. Behält man diese Richtpunkte im Auge, so stellt sich von selbst die Behutsamkeit ein, die in der Behandlung solcher subtiler Fragen unerläßlich ist, und man darf sicher sein, ohne Gewaltsamkeit wertvolle Erkenntnis zutage zu fördern.

Jedermann weiß, daß in dieser Beziehung reichlich peinliche und plumpe Mißgriffe verübt worden sind. Die Folge davon war das Mißtrauen oder die offene Feindseligkeit gerade kulturell hochstehender Menschen gegen die psychopathologische Betrachtungsweise überhaupt. Hier hat besonnene Forschung manches wieder gut zu machen. Dazu soll dieser Bericht beitragen. Ich möchte unter der Fülle des vorliegenden literarischen Materials sichten, dann aber nicht

einfach kritisch referieren, sondern zugleich mit dem tatsächlich Geleisteten das Mögliche herausheben und begründen. Dabei scheidet dem Wortlaut des Themas entsprechend das ganze Gebiet der Pathographie meist unseligen Angedenkens völlig aus und ebenso die psychopathologische Analyse von Kunstwerken, Gestalten aus Dramen und dergleichen. Zur Diskussion steht ausschließlich, was sich auf den Gestaltungsvorgang beim Schaffenden bezieht.

Leider reicht die Zeit nicht dazu, das Problemgebiet vom Gestaltungsvorgang aus zu gruppieren, ihn systematisch auseinander zu legen, wie ich das in einer unvollendeten größeren Arbeit tue. Dann würde viel deutlicher werden, wieviel gutes Detail zu den Einzelproblemen auch aus schwächeren psychiatrischen Beiträgen noch zu gewinnen ist. Bei der Beschreibung des äußeren Benehmens würde z. B. die mannigfaltige Erscheinungsweise seelischer Spannung, Erschütterung, Befreiung abgehandelt und von dem Hintergrund psychopathologischer Erfahrung abgehoben. Oder in dem Abschnitt »Sinn- und Wertsetzung für das Werk beim Schaffenden und beim Publikum« würden die Spielarten des Gestaltungsgefühls: Stolz und Demut, autonome Sicherheit und skeptisches Verzagen, flankiert erscheinen von der Schilderung paranoider Wahnerlebnisse oder Stimmungsschwankungen des Lebensgefühls bei zyklischen Ausnahmezuständen. Dabei würden dann die Formulierungen der psychiatrischen Autoren für solche Parallelen durchmustert. Es ist mir jedoch gerade bei der Kürze der Zeit erwünscht, dem Nichtpsychiater statt vielerlei Detail lieber einen Einblick in die Beweggründe zu geben, die den Psychiater treiben, sich mit Gestaltungsproblemen zu beschäftigen. Bei dieser kritisch wohlwollenden Beleuchtung des Problemgebietes werden sich zwanglos die Konturen einiger markanter Psychiater und ihrer Forscherbemühung herausheben.

Vier Ausgangspunkte oder Hauptantriebe veranlassen den Psychiater, sich über den künstlerischen Gestaltungsvorgang zu äußern:

1. Das systematische Vollständigkeitsbedürfnis.

In der allgemeinen Psychiatrie oder Psychopathologie pflegt man die sprachlichen und bildlichen Produktionen der Kranken zu erwähnen und durch Vergleich mit Kunstwerken zu charakterisieren, in neuerer Zeit gern unter der Rubrik »Ausdrucksbewegungen und ihre Niederschläge«. Es ist dabei nichts Wesentliches für das Gestaltungsproblem herausgekommen. Denn diese Produktionen werden hier rein unter Fachgesichtspunkten registriert und beschrieben, wobei es den Autor meist besonders befriedigt, wenn man in auffälligen Merkmalen des Werkes Krankheitssymptome deutlich als wirksam erkennt (Stereotypien und dergleichen). Gefährlich wird es, wenn der Fachmann mit so erworbener beschränkter Erfahrung, ohne kulturfähige Eigenbeziehung

zur Kunst auf Material übergreift, das außerhalb seiner Fachkompetenz liegt. Da sind klägliche Entgleisungen sicher. Als belustigendes Kuriosum will ich anführen, daß ich in der Heidelberger psychiatrischen Klinik eine Mappe mit der Aufschrift »Pathologische Kunst« aus den neunziger Jahren fand. Darin hatten zwei noch lebende namhafte Psychiater als Anschauungsmaterial für die armen Studenten unter anderem folgendes gesammelt: Radierungen von Max Klinger, Karikaturen von Th. Th. Heine, Gedichte von Dehmel, z. B. das herrliche Trinklied, das vermutlich Wortneubildung und Verbigeration illustrieren sollte.

2. Wichtiger für uns ist der zweite Antrieb, der den Psychiater zum künstlerischen Gestaltungsproblem führt: der Sonderreiz pathologischer Gebilde fesselt ihn, d. h. er wird nicht rein als Fachmann davon in Anspruch genommen, sondern eine bestimmte vitale Empfänglichkeit, eine Disposition in ihm antwortet auf den spezifischen Reiz solcher Werke und zwingt ihn zu tieferer Auseinandersetzung mit ihnen. Diese Situation muß wohl beachtet werden, denn nur aus ihr können wir die Reaktionsweise des Forschers, sein Werten verstehen. Bei Laien liegen die Verhältnisse klarer; wenn sie von dieser pathologischen Sphäre ungewöhnlich stark angesprochen werden, so zögern wir nicht, daraus Schlüsse auf ihre seelische Struktur zu ziehen und bemerken leicht zwei Hauptmöglichkeiten, auf solche faszinierenden Reize zu reagieren: nämlich entweder eine positive Reaktionsweise — indem sie den Wert dieser Reize bejahen und demgemäß aufzeigen, verkünden und begründen, woraus wir unter anderem schließen, daß diese Menschen wenigstens einigermaßen selbstsicher sind. Oder aber eine negative Reaktion — diese Reize werden als gefährlich, verwerflich verneint und möglichst entwertet oder vernichtet. Daraus müssen wir schließen, daß der dennoch von ihnen faszinierte Mensch Angst vor dieser Sphäre hat, nicht mit sich im Reinen ist, sondern wesentliche Tendenzen seiner Persönlichkeit verdrängt und sich mit kompensatorischen Ideologien nach dem Typus des Sittlichkeitsapostels darüber hinweghilft. So beim Laien. Aber seien wir ehrlich — der psychiatrische Fachmann, mag er in seinem Fach noch so objektiv sein, verfährt im Grunde genau so, da er die Wertmaßstäbe für Kunstwerke natürlich aus seiner Privatperson mit all ihren Unzulänglichkeiten schöpfen muß. Nur sind ihm gefährlicher Weise aus seinem Fach Mittel zugewachsen, mit denen er diese seine ganz persönlich wertende Einschätzung in pseudo-objektiver Form auf wissenschaftlichem Podium darbieten kann. Dieser Versuchung sind denn in der Tat viele Psychiater unterlegen und haben sich dann gewundert, wenn man sie verhöhnte. Ein Teil von Lombrosos schiefen Urteilen gehört hierher. Zahlreiche Pathographen, auch der gescheite Möbius, zahlten an dieser Schranke ihrer

Kompetenz einen Tribut. Man darf aber nicht vergessen, daß einige künstlerisch befähigte Psychiater sehr feinsinnige Studien gerade unter positiven Gesichtspunkten geliefert haben, die nur ein wenig neutral gehalten waren und daher weniger in die Breite wirkten als die negativ kämpferischen. Hier wären etwa Hinrichsen, Stadelmann, Hellpach, Schneider, Stekel zu nennen.

3. Von allgemeinem wissenschaftlichen Interesse sind erst die Versuche, eine Grundlegung des ganzen künstlerischen Schaffens aus pathologischen Zuständen und Phasen zu geben. Das ist keine psychiatrische Erfindung, wie der philosophisch Unterrichtete weiß, sondern Neubelebung einer antiken Konzeption mit modernen Mitteln. Es seien hier nur die wenigen monumentalen Sätze zitiert, die uns überliefert sind. Demokrit sagt (nach Dilthey), ein großer Dichter sei nicht ohne einen gewissen göttlichen Wahnsinn zu denken. Excludit sanos Helicone poetas Democrit, heißt es bei Horaz. Plato erklärt im Phaidros vor allem, durch den Mund des Sokrates, die Leistungen dieser göttlichen Verzückung könnten nie von denen des bloßen Kunstverstandes erreicht werden. Zum Beispiel: »So aber Einer ohne diesen Wahnsinn der Musen vor die Tore der Dichtkunst käme und meinte, er sei durch sein Talent ein Dichter geworden, der ist nicht echt und nicht erwählt, und sein besonnenes Dichten vergeht vor der Kunst des Wahnsinnigen.« Die delphischen Prophetinnen haben nur im Wahnsinn geweissagt, ferner machte der Wahnsinn sühnend und weihend den »Menschen frei und erlöste den wahrhaft Ergriffenen für immer von seinen Leiden«. Aristoteles behauptete nach Seneca: nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit. An einer Stelle (de pronost. 1. 7.) führt er aus, wie Menschen unter Gehirnkongestionen zu Dichtern und Propheten werden konnten, an einer andern (problemata Sect. XXX.), die berühmten Dichter, Künstler und Staatsmänner litten oft an Melancholie und dergleichen. Horaz nennt die dichterische Begeisterung eine amabilis insania. Die Verwandtschaft zwischen der Einbildungskraft des Dichters und den Träumen, Halluzinationen und Wahngebilden des von einer Mania Erfaßten war also, wie Dilthey es ausdrückt, ein stehender Lehrsatz antiker Poetik. Es muß jedoch beachtet werden, daß dieser antike Begriff des Wahnsinns nicht medizinisch gemeint oder gar abgegrenzt war, sondern auf kultisch religiösem Grunde erwuchs. Der Entzückungszustand des Mysten im Kult ist seine Urform, der Inspirationszustand des Dichters seine nächste Parallele. Wie aus dem Phaidros ganz deutlich hervorgeht, ruht der Akzent der antiken Auffassung auf dem Schöpferischen eines pathischen Zustandes der Hingabe an eine überpersönliche Macht — daher die engste Beziehung zur echten Eros-Verfallenheit betont wird. Ge-

meinsam ist den drei Spielarten der Mania ferner, daß vor der Gewalt des anonymen Erlebnisses die praktische Bindung an die reale körperliche Gegenwart, modern gesprochen die Anpassung an die Realität, verloren geht. Dieser Verlust aber gilt den Alten gering im Vergleich mit dem Gewinn: der schöpferischen Leistung oder auch nur dem Erlebnis der Ekstase. Alles Fruchtbare unseres Problems ist in dieser Einstellung enthalten und nur von hier aus zu entwickeln. Daß zahlreiche neuere Dichter und Denker immer die gleiche rätselschwere Parallele aufs neue in ihrem Schaffen erlebten (Pascal, Diderot, Goethe, Joh. Müller, Schopenhauer, Hebbel, Grillparzer und viele andere), läßt sich nur auf zwei Arten erklären: entweder sie wurden von dem »stehenden Lehrsatz der antiken Poetik« sozusagen infiziert und mußten ihn als eine Art Selbstbewährung reproduzieren — zu so platter »Entlarvung« würde vielleicht ein Skeptiker gelangen. Oder aber wir haben es hier mit einem Erlebniskern des schöpferischen Vorgangs zu tun, der den Alten ganz vertraut und natürlich war als Teil ihres Weltbildes, während er im Laufe der zivilisatorischen Entwicklung aus dem Gemeinbesitz der Menschen schwand und nur noch bei einzelnen, den »Genialen« vorwiegend, aufleuchtete.

Als die junge psychiatrische Wissenschaft (sie war eigentlich noch mehr praktische Empirie, über der einzelne abstrakte oder weltanschauliche Dogmen schwebten) um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sich an die Ausdehnung der klinischen Erfahrungen auf die »normalen« Seelenvorgänge wagte, war sie einerseits gebunden von bestimmten moralischen Forderungen, anderseits von dem materialistischen Positivismus, der sich vor allem in Frankreich schon weit entwickelt hatte, ohne eine gewisse naturphilosophische Romantik ganz abzustreifen. Aus diesem geistigen Milieu heraus schrieb der ungewöhnlich kultivierte und eigenwillige Psychiater J. Moreau de Tours 1859 seine »Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire«. Darin ist die Beziehung zwischen Genie und Neuropathie (das heißt allgemein abnormem Zustand des Nervensystems) völlig konsequent als Wesensverwandtschaft dargestellt. Moreau vermeidet es, einen Kausalzusammenhang zwischen Krankheit und Genie herzustellen — das hebt ihn schon weit über seine berühmt gewordenen Nachfolger, die sämtlich an der Kausalitätsklippe gescheitert sind. Nach ihm ist die Steigerung aller oder einiger vitaler Vorgänge das Charakteristikum neuropathischer Zustände, die Steigerung der Vorgänge nur in der Gedanken- und Gefühlssphäre das Charakteristikum des Genies. Die solchen Steigerungen zugrunde liegenden organischen Bedingungen sind gleich — wie ja bekanntlich Vergiftungen, Fieberdelirien ebenfalls solche Steigerungen der vitalen Abläufe hervorrufen können. Dürfen wir aber

als das Wesentliche an der Neurose tatsächlich eine Steigerung (nicht nur Störung) der Fähigkeiten ansprechen, so läßt sich zwanglos auch das Genie einfach als eine Form dieses gesteigerten Lebenszustandes auffassen, den wir Neurose nennen — womit wir den zahlreichen Fällen gerecht werden, bei denen uns beides zugleich entgegentritt.

»Cette vérité est la pierre angulaire de notre travail: qui dit folie, dit suractivité mentale et par suite tantôt désagrégation, incohérence des idées (état maniaque) ou bien cohésion anormale de ces mêmes idées (monomanie): c'est en amoindrissant cette suractivité, en brisant cette cohésion, que l'on parvient à construire la raison, à rendre à l'homme son selfpower, il y a à retrancher, à modifier, pour substituer la raison au délire, il n'y a pas à ajouter. — On conçoit donc que les conditions organiques les plus favorables au développement des facultés, soient précisement celles qui donnent naissance au délire.« Diese Anschauungen werden noch paradoxal zugespitzt in Sätzen wie »Mens sana in corpore sano est une maxime qui pour être en quelque sorte vieille comme la science, n'en est pas plus vraie: c'est précisement le contraire qu'il faudrait dire« und »En d'autres termes: si l'homme par la réflexion dégénère physiquement, il se perfectionne moralement.«

Es ist bezeichnend, daß man diese radikale Anschauung — die nicht etwa als theoretisches Aperçu hingeworfen, sondern von einem erfahrenen Praktiker in einem umfangreichen Buche an zahlreichen Beispielen breit entwickelt wurde — seither immer nur flüchtig zitiert hat, indem man die Klarheit oder die weise Zurückhaltung des Autors anerkannte. Dilthey hebt hervor, daß sich unter den Paradoxien Moreaus ein echtes Problem verberge: die Natur mache uns in den höchsten Leistungen der künstlerischen Einbildungskraft wie in den Zuständen, die von der Norm des wachen Lebens abweichen, Experimente vor. Gemeinsam sei allen diesen Zuständen die Stärke der Einbildungsvorstellungen, ihre Sinnfälligkeit und ihre freie Ausbildung über die Grenzen der Wirklichkeit hinaus. Aus dieser Auffassung spricht der echte wissende Psychologe, der nicht in dogmatischer Systematik befangen ist. So wird der Nichtpsychiater Dilthey nach Moreau zum wichtigsten Wegweiser durch das dornenvolle sogenannte »Grenzgebiet«, das Lombroso mit dem wirkungsvollen Buchtitel »Genie und Irrsinn« festlegte, der nun als Schlagwort künftig die Erforschung dieses Gebietes beherrschte und in Verruf brachte. Der übereifrige Erfinder und Verbreiter dieses Schlagwortes hat sich in wissenschaftlichen und künstlerischen Kreisen unmöglich gemacht. Dennoch muß ich etwas ausführlicher bei ihm verweilen, weil er letzten Endes nicht durch Verkennung oder Vernachlässigung einfacher Tatbestände eine

wahrhaft babylonische Begriffsverwirrung angerichtet hat, sondern lediglich dadurch, daß er als kulturelle Persönlichkeit nicht ausreichte, seines Riesenmaterials an Beobachtung Herr zu werden. Dieses Material, wohl von einem Stabe von Mitarbeitern gesammelt, hat er einfach als Rohstoff verwertet, unter biologischen und sozialanthropologischen Gesichtspunkten sehr flüchtig geordnet, ohne irgend einen Ansatz zu psychologischer Analyse und zu methodischer Sauberkeit. Natürlich ist nicht viel damit gesagt, wenn man Lombrosos Lieblingsgedanken, der Geniale sei ein Epileptoider, als falsch nachweist. Man trifft damit nur die äußerste Schicht seiner Theorie, die eine Erweiterung seiner Verbrechertheorie darstellt. Der Kern von Lombrosos Meinung entspricht der Auffassung Moreaus und (in Perspektive) der Antike: verwandte Zustände begegnen uns beim Genialen und beim Geisteskranken — ja diese Zustände sind so nahe verwandt, daß sie in wesentlichen Teilen identisch sein müssen. Dies die intuitive Grundüberzeugung, die sich nun nach Beweisen umsieht. Sie sind leicht zu häufen. Bei der großen Mehrzahl starker Talente finden sich in der Biographie Züge, die abnorm, pathologisch, ja sichere Symptome für Geisteskrankheiten sind: es läßt sich überdies wahrscheinlich machen, daß solche Abweichungen vom gesunden Durchschnitt bei den Genialen weitaus häufiger sind als beim Durchschnittsmenschen. Und schließlich lehrt die psychiatrische Erfahrung, daß nicht selten Geisteskranke im Gegensatz zu den Gewohnheiten ihrer gesunden Tage produktiv werden. Lombroso findet diese drei Tatbestände und macht sie zur Grundlage seiner Darstellung:

1. die Genialen haben meist pathologische Züge,
2. sie haben weitaus mehr davon als die Durschschnittsmenschen,
3. echte Geisteskrankheit geht bisweilen mit Produktivität einher.

Das sind zunächst rohe Befunde, die bestenfalls statistisch gesichert werden können, was Lombroso denn auch ganz sprunghaft und unzulänglich versucht, ohne einen der angewandten Begriffe abzugrenzen. Lassen wir aber diese Befunde gelten und vergleichen sie mit denen Moreaus und der Antike, so fällt uns die ungewöhnliche Plattheit auf, mit der hier unterschiedslos »Merkmale« gehäuft sind. Denn — dies ist der entscheidende Punkt — diese »Merkmale« werden nicht etwa sachlich registriert, sondern fast durchweg von vornherein gewertet und dadurch verfälscht — weil nämlich diese Wertungen von einer nicht zu überbietenden Konfusion der Maßstäbe diktiert werden. Es mischen sich: naive Begeisterung einmal für berühmte Werke und Menschen, sodann für schwungvolle, volkstümlich ansprechende und sozial erwünschte künstlerische Entäußerungen: humanitäre Rührseligkeit zumal bei irrenärztlichem Detail; unbedingter Glaube an die ratio-

nale Zweckmäßigkeit als Maßstab alles Wertvollen (= gesunder Menschenverstand); ein geradezu lüsternes Behagen, in den Schwächen und Peinlichkeiten Großer zu wühlen und die Sonne der eigenen Güte darüber scheinen zu lassen; kurzum, das ganze Verhalten hat etwas Parvenümäßiges, wo nicht Kammerdienerhaftes. Obendrein werden noch, ungeachtet aller Kapitelüberschriften, fast wahllos durcheinander gewürfelt: theoretische Ansätze, Künstlerbiographie (unter Bevorzugung von Klatsch), Detail aus den Werken (das gern ohne weiteres auf den Autor bezogen wird, wie z. B. die Schilderungen von Bewußtlosigkeit oder Krampfanfall bei Dante dessen Epilepsie beweisen sollen!), Krankengeschichten und Einzelsymptome von Anstaltsinsassen und so fort. Kurzum es bedarf eines gewaltigen Aufwandes an Geduld und völliger Entsagung auf wissenschaftliche Denkgewohnheiten, um aus diesem Wirrwarr das Positive herauszuholen. Und das ist trotz allem vorhanden. Der eine Grundimpuls ist nämlich genau wie in Lombrosos Verbrecherstudien: Kampf für humanitäre liberale Ideale und zwar mit christlich-jüdisch-proletarischen Instinkten; gegen aristokratische Kultur, für die Menschenrechte der Deklassierten. Seine unbewußte Argumentation verläuft etwa so: welches Wunder, diese armen Irren machen Gedichte und Bilder, die gar nicht schlecht, ja rührend und ganz verständig sind! Und die Genies? Selbstverständlich sind unsere Dante, Michelangelo und so fort Götter — aber ist wirklich alles an ihnen göttlich? Haben sie nicht auch unsinnige Werke gemacht — ist nicht ihr Leben voller jämmerlicher Züge, ja voller Symptome, die wir nur zu gut kennen? So beklagenswert sind sie, so töricht — aber seien wir gut zu ihnen wie zu unseren Anstaltskranken, machen wir es ihnen nicht zum Vorwurf, daß wir Psychiater sie erkennen. Unter uns gesagt: sie sind alle arme Teufel, diese Großen — sie büßen dafür, daß sie mehr sind als wir! An einer Stelle verrät er sich sogar expressis verbis: »Tragen auch die Männer von Geist ihren Kopf höher als wir, so sind doch ihre Füße niedriger als die unseren; alle stehen auf gleichem Boden — Männer, Kinder, Tiere« (Der geniale Mensch S. 391).

Den schöpferischen Vorgang selbst hält Lombroso für ein sogenanntes epileptisches Äquivalent, d. h. für einen körperlichen Reizzustand auf degenerativ-krankhafter Grundlage, der erstaunlicherweise manchmal ganz vernünftige Werke hervorbringt. Eine solche Auffassung als Resultat aus sehr zahlreichen Einzelbeobachtungen geht natürlich von dem platten Standpunkt aus: es gebe eine Reihe von bekannten und hinreichend erklärbaren Tatsachen (nämlich die klinischen), die uns den Schlüssel zum Verständnis aller ähnlichen Phänomene und zugleich den Maßstab liefern, mit dem wir ihren »wahren Wert« ermessen können. Bei voller Nachsicht mit den als pathologischen Eigen-

arten so begreiflichen Schwächen des Genies (meint Lombroso), würde man diese seine klinisch fundierte Auffassung des schöpferischen Vorgangs als degenerative Psychose aus der Gruppe der Epilepsie, moralischem Schwachsinn benachbart, zur Klärung im Reiche der Kunst, Wissenschaft und Politik mit größtem Nutzen verwenden, um sich vor phantastischen Irrtümern zu schützen. — Dies Lombrosos Forscher-Physiognomie.

Möbius hat nie Anspruch darauf gemacht, eine Theorie der künstlerischen Gestaltung zu geben. Er war in erster Linie praktischer und zwar skeptischer Psychologe: die »Hoffnungslosigkeit aller Psychologie« stand ihm fest, und er konnte dennoch nicht davon ablassen, alles Lebendige psychologisch zu analysieren. Dieser Zwiespalt gibt seinen zum Teil ungemein gescheiten und bis auf die Studie über Nietzsche durchaus nicht platten pathographischen Arbeiten etwas Quälendes. Nicht dort, wo er als wissender und fast weiser Arzt für die zerrissene und doch reiche Menschlichkeit eines Rousseau gegen die Philister eine Lanze bricht, oder sich für das Positive an einem eigenwilligen verkannten Forscher wie Gall einsetzt, oder Schopenhauer gegen das gehässige Pamphlet des Arztes v. Seidlitz verteidigt. Wohl aber dort, wo er seine persönliche Abneigung unter dem Deckmantel der Objektivität verbirgt, wie bei Nietzsche. — Im ganzen darf man die Einstellung von Möbius zu unserem Problem wohl als nächstverwandt der von Moreau bezeichnen. Aber ihm liegt vor allem daran, ärztliches Wissen und philosophische Erkenntnis in Einklang zu bringen — er möchte aus nüchterner Sachlichkeit und tapferem Kampf gegen Philisterdummheit und für menschliche Qualität und Leistung zu einem Weisen werden. Nur sein Ressentiment gegen die weibliche, intuitive, passive Seite des Seins setzte diesem Wunsche Schranken, und seine geistreiche elegante Diktion verführte ihn, darüber hinaus auf eigene Faust zu dekretieren, das heißt in therapeutischer Sprache, seine Komplexe abzureagieren — in puncto Frauen und Nietzsche. Die peinliche Angelegenheit Möbius-Nietzsche hat soeben Kurt Hildebrandt [1]) endlich in vorbildlicher Weise richtiggestellt und abgeschlossen, indem er klarlegt, was wir von Nietzsches Krankheit wissen, und ebenso entschieden wie tiefblickend sein psychiatrisch nicht angreifbares Schöpfertum rein herausarbeitet.

Hingegen nun müssen wir in vollem Sinne von einer Theorie der künstlerischen Gestaltung sprechen bei der Psychoanalyse. Ich beschränke mich in der Hauptsache auf die im engsten Einvernehmen mit Freud selbst aufgebauten Arbeiten von Rank, vor allem »Der Künstler«,

---

[1]) Zeitschr. f. d. ges. Neurol. u. Psychiatrie Bd. 89, 1924.

mit dem auffallenden Untertitel »Ansätze zu einer Sexualpsychologie« und »Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens«. Die Grundzüge dieser Theorie sind leicht mit eigenen Worten des Autors darzustellen: Ausgangspunkt ist der Tagtraum, die lustvolle Wunschphantasie, die jedem Menschen vertraut ist. Es wird nun angenommen, die Lust an solcher Wunschphantasie sei identisch mit der Lust, die der Zuhörer bei der Aufnahme eines Kunstwerks genieße. Und ferner wird angenommen, das Werk habe bei seiner Entstehung für das Seelenleben des Künstlers das gleiche zu leisten, nämlich die Abfuhr und Phantasiebefriedigung der ihnen gemeinsamen unbewußten Wünsche. (Den Hintergrund dieser Annahmen beleuchte ich hier nicht, nämlich die heute einigermaßen bekannte Verdrängungs-Verdichtungslehre und die Lehre vom Unbewußten, die sich trotz berechtigter theoretischer Einwände als echte psychologische Erkenntnisquellen bewährt haben.) Die Kunst ist demnach eine sublimere Art des Lustgewinnes, und zwar unter der Maske fremder (das heißt dargestellter) Affekte. Solcher Masken bedient sich der Schaffende, der in allen seinen Gestalten verdrängtes Unbewußtes investiert und abreagiert — und nicht minder der Zuhörer, der an jenen Gestalten sich selbst in ähnlichem Sinne befreit. Damit wäre der Rede von der kathartischen Wirkung der Tragödie z. B. eine Bestätigung aus moderner Psychoanalyse erwachsen. Und Aussprüche vieler Dichter (besonders aber von Hebbel, Grillparzer) stützen diese Auffassung von der Art, wie der Dichter mit seiner Privatperson in seinem Werk erscheint oder repräsentiert wird. — Nun aber verweilt die analytische Lehre auf der direkten Beziehung dieser schöpferischen Vorgänge zur Sexualität. Und in dieser Hinsicht wird die künstlerische Gestaltung zu einer Verschiebung von Affekten, die eigentlich dem Sexualtrieb gehören, auf eine sublimierte Stufe, und zwar im Stadium der Vorlust. »Die Phantasie dient ihrer Genese nach dazu, den infolge der äußeren Not in der Realität nicht mehr erreichbaren Lustquellen im Innern eine gesicherte Zufluchtsstätte zu schaffen, in der sie sich ungestraft befriedigen können« (»Künstler« S. 66). Hierin liegt eine deutliche Ähnlichkeit mit der Lebenseinstellung des Neurotikers: auch dieser zieht sich vor der Realität zurück und wird dadurch für das praktische Leben unbrauchbar. Der Künstler findet in seinem Schaffen sozusagen selbst die Kur, die er braucht — er kann sich befreien von dem, was ihn bedrängt; der Neurotiker will es, kann es aber nicht, der Träumer muß es geschehen lassen. — Im Verlaufe der Kulturentwicklung gewinnt dieser Vorgang des Kunstschaffens mehr und mehr an Bewußtheit und schlägt schließlich in Wissenschaft um. Dann muß der künstlerische Mensch überwunden werden wie der Religionsstifter überwunden wurde. Durch ihn hindurch gelangt

man, wie durch jene Neurose hindurch, zum allgemeinen Wissen. »Ist aber die vollständige Umwertung des Psychischen geglückt, das unzweckmäßig verdrängte Unbewußte bewußt geworden, dann wird der unkünstlerische Übermensch leicht und stark wie ein „Gott" mitten im Spiel des Lebens stehen und seine „Triebe" mit sicherer Hand lenken und beherrschen« — so schließt Ranks sehr begabte Erstlingsschrift über den Künstler. Und wiederum müssen wir uns fragen: worauf eigentlich zielt die ganze Untersuchung? Man spürt eine geheime Tendenz überall durch, doch erst die Schlußsätze reden eine deutliche Sprache. Sie enthalten in der Tat die Grundgesinnung der meisten analytischen Bemühungen: zu entlarven, was als Wert gilt, den wuchernden Reichtum des Lebens weiter in das helle Licht des Bewußtseins zu rücken, ihn durchaus zu rationalisieren und auf die zweckmäßigen Faktoren zu beschränken.

Findet man sich mit dieser Selbstheiligung einer unproduktiven zersetzenden Skepsis ab, so wird man den positiven Seiten dieser sehr einheitlichen Theorie eher gerecht werden. Man wird mit ihrer Hilfe sicher in die Persönlichkeit des Schaffenden tief hineinleuchten können, Motivverankerungen entdecken, die der ästhetisch-biographischen Forschung verborgen bleiben oder übersehen werden, wo sie in Selbstzeugnissen der Dichter zumal vorliegen. Unsere Bedenken müssen sich vorwiegend gegen eine Verabsolutierung an sich richtiger Befunde wenden und gegen die Wertmaßstäbe, die am falschen Platz angewandt werden. Wenn das pseudo-neurotische Durchgangsstadium des künstlerischen Schaffens betont wird, so ist das zweifellos eine Bereicherung unserer Vorstellung von diesem seelischen Vorgang — nur fragt es sich, ob wir damit das Wesen der Gestaltung erfaßt haben oder nicht etwa nur die hemmenden Begleitumstände? Eine Theorie, die zur Vernichtung ihres Gegenstandes führt, hat niemals auf diesen Gegenstand selbst abgezielt, sondern muß tendenziös gebunden sein. — Was an Wertmaßstäben im Bereich dieser Theorie verwendet wird, richtet sich keineswegs auf das Werk und seine Qualität — so wenig, daß man getrost an völlig minderwertigen Werken den analytisch für richtig genommenen Teil des Vorgangs (der die Privatperson bis zum Beginn der Objektivierung des Irrationalen in der Gestalt umfaßt) in seiner Vollendung aufzeigen könnte. Anderseits ist jedes Werk von diesem Standpunkt aus der Gefahr ausgesetzt, unter Vernachlässigung seines künstlerischen Wertes danach befragt zu werden, was an ihm inhaltlich wie formal rational erklärbar, in Wissen und Wissenschaft überführbar ist. Je höher organisiert aber ein Werk als rein Gestaltetes ist, umso weniger ist es auf diese Weise zu erfassen. Die psychoanalytische Theorie des künstlerischen Schaffens in der Freud-Rank-

schen Form ist also die wertvollste und konsequenteste psychopathologische Theorie, die wir haben, aber sie beschränkt sich auf einen Teil des Gestaltungsvorganges und überschätzt leicht ihre Tragweite. Es fehlt ihr die positive Beziehung zum Kunstwerk, die Instinktbejahung, sie geht sogar auf die Vernichtung der künstlerischen Lebenssphäre, ihre Auflösung in Wissen aus.

In diesem letzten Punkt vorwiegend unterscheidet sich davon die Stekelsche Spielart. Dieser Autor unterstreicht mit rhetorischem Schwung eben die lebendigen Werte der Kunst und stellt sich als verstehender Arzt und dilettierender Kunstfreund etwas gönnerhaft auf die Seite des neurotischen Schaffenden.

Hier müssen wir nun einen Autor anschließen, der sich nicht eigentlich auf unser Problem einstellt, aber dennoch seinen ganzen geistreichen Entwurf einer praktischen Psychologie so aufbaut, daß die für unser Problem wichtigen seelischen Vorgänge samt ihren Spielarten ins Pathologische hinüber völlig lebendig zur Geltung kommen oder sich sozusagen aus den Grundlagen von selbst ergeben: Kretschmer mit seiner »Medizinischen Psychologie«. Schon ein allgemeiner populärer Einleitungssatz kennzeichnet den Standpunkt Kretschmers: »Die Psychologie der Neurosen ist die Psychologie des menschlichen Herzens überhaupt.« Damit wird wiederum in radikalster Form die Schranke zwischen gesund und krank niedergerissen und die Identität gleichartiger Vorgänge hüben und drüben unterstrichen, während alle Unterschiede nur noch quantitative oder Mischungsunterschiede bleiben. Darüber hinaus aber ist hier mit großem Geschick vieles zusammengebogen, was in den letzten Jahren an fruchtbaren Gedanken in der praktischen Psychologie bekannt geworden ist. Die stärksten Anregungen gingen aus von Freud, Bleuler (mit seiner Anwendung von Freuds Lehre auf die Psychologie der Schizophrenie), Schilder (in seiner Studie »Wahn und Erkenntnis«), Jaspers, und vor allem auch von Klages, der immer noch geflissentlich nicht zitiert wird. Doch ist ohne seine Ausdruckslehre besonders eine solche Konzeption wie die Kretschmersche unmöglich. Die Gruppierung der seelischen Hauptfunktionen als drei Entwicklungsreihen: Abbildungsvorgänge, Affektivität, Ausdrucksvorgänge, mag an sich nicht zu weit von der alten Dreiteilung Denken — Fühlen — Wollen wegführen — was aber unter diesen Stichworten abgehandelt wird, das sind nicht mehr fiktive Elementarvorgänge, sondern die Erlebniskomplexe, reduziert auf ihre wesentliche Struktur. Wie unvollkommen dieser kecke Versuch im einzelnen auch ausgefallen ist, das eine hebt ihn unbedingt aus allen bisherigen psychologischen Grundrissen heraus: auf die hier versuchte Weise kann man den Aufbau jedes Weltbildes, des tierischen, kind-

lichen, primitiven, neurotischen, schizophrenen wie der zahlreichen kulturellen Spielarten sich anschaulich vergegenwärtigen, ohne immer nach einem Normalpegel schielen zu müssen. Und es wird ganz frei mit den rational nicht fixierbaren Faktoren gerechnet.

Es muß auch der zu Unrecht vernachlässigte Beitrag Kohnstamms an dieser Stelle erwähnt werden, obwohl auch er nicht direkt auf unser Problem eingeht. Aber seine folgerichtige Scheidung von Zwecktätigkeit und Ausdruckstätigkeit, seine Studie über Kunst als Ausdruck (beide Positionen sind bei Klages besser und tiefer erfaßt) enthalten trotz aller eigenbrötlerischen Züge doch durch die hohe Kultur und das künstlerische Verständnis des Autors großen Wert als Bausteine zu einer künftigen Psychologie der Gestaltung.

Birnbaum hat kürzlich den ersten Versuch gemacht, die »Grundzüge einer Kulturpsychopathologie« festzulegen, sich darin aber in der Hauptsache darauf beschränkt, die Berechtigung einer solchen Wissenschaft darzutun und ihre Aufgaben gegenüber den Nachbargebieten abzugrenzen. Infolgedessen ist das Kernproblem noch nicht recht zum Austrag gekommen: welchen produktiven Wert und welchen (metaphysischen) Sinn haben seelische Ausnahmezustände? Und ferner: welche wissentlichen Beziehungen haben die psychopathologisch bekannten Ausnahmezustände zu den bei schöpferischen Vorgängen bekannten? Solange diese Grundfragen nicht gültig geklärt sind und unangreifbar sichere Erfahrungstatsachen für eine Theorie geliefert haben, tappen wir noch im Nebel. Wohl unterstreicht Birnbaum den Zuwachs an Lebenswerten, der von echt pathologischen Vorgängen ausgehe, aber zugleich sträubt sich sein bürgerlicher Tätigkeits- und Entwicklungsoptimismus dagegen, aus dieser Auffassung die Konsequenzen zu ziehen. Und so warnt er im Grunde vor seinen eigenen Erkenntnissen. Etwas weiter wagt sich in bangen Fragen Jaspers vor, wenn er in der sorgsamen Studie über Strindberg und van Gogh den Ausblick eröffnet: »Glauben wir in dem Medium einer hohen intellektuellen Kultur, eines uns eigenen grenzenlosen Klarheitswillens, einer Pflicht zur Redlichkeit, und eines dementsprechenden Realismus, glauben wir die Echtheit dieser auflösenden Tiefe, dieses Gottesbewußtsein nur solchen Geisteskranken? Ist vielleicht in solchen Zeiten (des künstlichen Nachmachens, der zu großen Bewußtheit und dergleichen) das Schizophrene Bedingung einer Echtheit in Sphären, die in gebundenen Zeiten auch ohne Schizophrenie echt erfahren und dargestellt werden können?« Jaspers fürchtet, es verwirkliche sich heute unechtes Streben »als flache Unmittelbarkeit, und blöder Wille zur Primitivität, ja als Kulturfeindschaft« und es stecke »in all denen, die als Theosophen, Formalisten, Primitivisten um Strindberg, Swedenborg, Hölderlin, van

Gogh jenen Tanz aufführen, das Gemeinsame des Unechten, Sterilen, Unlebendigen«. Er findet, sie zum Vorbild nehmen, sei gefährlich, unmöglich, notwendig zum Unechten führend, so wohltätig es auch sein mag, »wenn sie uns in ihren Werken, wie in allem, das echt geboren ist, den Blick in das Absolute finden, das uns, immer verborgen, nur in den endlichen Gestalten sichtbar wird«. Zum Schluß weicht er aber wieder zurück und gesteht zu, er möchte vielleicht nur ganz subjektiv gesehene Zusammenhänge von peripherer Bedeutung hervorgehoben haben.

Hingegen ist nun mit einer gefährlichen Scheinklarheit und Selbstsicherheit ein ungewöhnlich gutes Material in Pfeifers Buch »Der Geisteskranke und sein Werk« verarbeitet. Wer die bildende Kunst unserer Zeit wesentlich für eine Erfindung der vom Kunstwart propagierten belanglosen Katharine Schäffner und für die »Versandung dieser Kunstrichtung durch Bolschewismus« hält, dessen Harmlosigkeit springt natürlich leicht über die eigentlichen Probleme weg und findet überall zur Befriedigung des gesunden Menschenverstandes, daß da vieles interessant, aber alles »halb so schlimm« ist. Wo Jaspers tief beunruhigt letzte Dinge erfühlt und mit seiner ganzen reichen und virtuosen philosophischen Beweglichkeit darum ringt, etwas davon in Worte zu fassen, pocht Pfeifer vergnügt und stolz auf die Banausenerleuchtung: »Das, was wir in den Zeichnungen Geisteskranker an wirklich künstlerischem Gehalt noch finden, erscheint danach als der letzte Rest von Gesundheit.« Bezeichnend ist, daß er die sehr besonnene Studie von Morgenthaler »Ein Geisteskranker als Künstler« überhaupt nicht berücksichtigt. Darin ist nämlich der zwingendste Fall einer rein schizophrenen Entwicklung zu eigenartiger, wenn auch etwas leerer Produktivität dargestellt, wobei zu dem Gestaltungsvorgang ebenfalls ganz brauchbare Beobachtungen einfließen.

Zum Schluß wird es gestattet sein, von den eigenen Bemühungen um das Problem des künstlerischen Gestaltungsvorganges kurz zu sprechen. Meine Untersuchungen zur »Bildnerei der Geisteskranken« werden von engeren Fachgenossen gern als wertvolle Materialsammlung charakterisiert, vermutlich der gut reproduzierten Bilder wegen. Künstler, Kunstfreunde, Schriftsteller hingegen schwärmen oft als von einem kühnen Eroberungszug gegen das Irrationale hin, wobei unser heutiges Weltbild wichtige Streiflichter bekäme. Wenige Stimmen nahmen das Hauptmotiv auf, das freilich nicht an dies Material gebunden ist, sondern erst durch weitere Untersuchungen bewährt werden muß, ehe daraus gültige Resultate geformt werden können. Ausgangspunkt und zugleich letztes Ziel ist der Vorgang der bildnerischen Gestaltung überhaupt. Das von Geisteskranken herrührende Material hat den unge-

heuren Vorzug, relativ unabhängig von Schulung, Tradition, Gebrauchszweck zu sein. Es zeigt nähere Verwandtschaft mit Bildnerei der Kinder und der Primitiven, als mit der realistischen Kunst der letzten Zeit. Es läßt die formalen, eigentlich gestaltenden Tendenzen unbefangener zur Geltung kommen als Durchschnittsbildnerei. Es erlaubt also, den Kern des Gestaltungsvorgangs, befreit von Nebenrücksichten, gleichsam in Reinkultur zu beobachten. Tiefer als das Problem des produktiven Faktors, der etwa aus dem veränderten Weltbild des Geisteskranken hervorbrechen kann, tiefer als das Problem: »Schizophrenes Weltbild und unsere Zeit« ist die zentrale Frage verankert: dringen wir etwa an Hand dieser halb sinnlos-spielerischen Produktionen vor zu dem noch von keinem ästhetischen Wertmaßstab beschwerten Urvorgang des Gestaltens — lösen sich von hier aus gesehen die historischen Fragestellungen der Ästhetik aus ihrer dogmatischen Fesselung und werden frei? Gelänge es, von einem Nullpunkt des Gestaltens, der leeren Kritzelei aus, schrittweis die ungeheure Mannigfaltigkeit der bildenden Künste in ihrer Entfaltung zu zeigen? Die fertigen Endresultate vom Keim aus zu entwickeln? Hierzu wollte ich mit der »Bildnerei der Geisteskranken« den ersten Schritt tun. Und dieses weitgespannten Zieles wegen galt es, nicht zu früh feste Formulierungen zu wagen und galt es vor allem, bequeme traditionelle Wertungen auszuschalten. Das ist aber nur dann möglich, wenn man sie beherrscht und sich den Blick nicht trüben läßt, sei es ästhetisch durch Fixierung an ein klassisches, romantisches, impressionistisches oder expressionistisches Ideal, sei es psychopathologisch durch wertendes Wissen über »gesund« und »krank«, oder schließlich affektiv-weltanschaulich. Was dann herauskommt, wenn man so unbefangen, sine ira et studio, in phänomenologischer Grundeinstellung an die Probleme herantritt, das scheint mir allerdings ein Weg zu neuartigem Erkenntnisbesitz zu sein, der seine Methode in sich selbst trägt.

Was wir bis heute aus den psychiatrischen Beiträgen zum Problem des Gestaltungsvorgangs entnehmen und als sicheren Erkenntnisbesitz den Nachbarwissenschaften anbieten können, ist vorwiegend negativ. In der Hauptsache ist es die neuerdings sich fester eingrabende Einsicht, daß psychopathologische Maßstäbe als solche niemals wesentliche und verbindliche Erkenntnisse über Sinn und Wert des künstlerischen Schaffens liefern können, sondern bei solchen mißbräuchlichen Versuchen stets sich selbst ad absurdum führen: sie beweisen nur die eigenen (vorausgesetzten) Definitionen der Begriffe »gesund-krank«. Zweifellos aber können wir auf Grund der neueren besonnenen psychopathologischen Studien in absehbarer Zeit einige wichtige Erkenntnisse sicherstellen: so die unbefangene Auffassung des Gestaltens als eines

sonst zweckfreien schöpferischen Lebensvorganges, der jedem Menschen potentiell eignet. Ferner lernen wir grundsätzlich zu trennen jene formale und stoffliche Bindung, die durch Zeit, Kulturkreis, Bildungsstufe und so fort bedingt ist, von dem Kern eines fast allgemein gültigen Ausdruckdranges und seiner einfachsten Entladungen in Bewegung und Laut und geformtem Werk. Anders gesagt: wir lernen die psychologischen (und phänomenologischen) Probleme von den kulturellen Begleitumständen abzulösen. Das erleichtert die echte psychopathologische Sachlichkeit — denn sie gewöhnt sich im Arbeiten mit Geisteskranken daran, den Impulsen und Entäußerungen der Menschen in einer ursprünglicheren, enthemmten Form zu begegnen, entblößt von dem zivilisatorischen Gewande und deshalb (trotz aller leicht aufzählbaren Unterschiede) enger verwandt mit primitiven oder Urvorgängen, als irgend welche andere Erlebnisformen unseres rationalistischen Zeitalters. Dies ist der Grund, weshalb heute weite Kreise wie gebannt auf das sogenannte »Grenzgebiet« starren und auf brennende Fragen von uns Psychiatern Antwort erwarten. Hoffen wir, daß es uns gelinge, die zu bringen. Dann wird man die Sünden der Väter nicht mehr an uns heimsuchen und auch in der Kunstwissenschaft den Psychiater als Mitarbeiter gelten lassen.

Gerhard Gesemann:

Ich spreche nicht als psychiatrischer Fachmann, sondern als Literaturhistoriker und in der Hoffnung, aus der Praxis einer kunstwissenschaftlichen Disziplin einige Anmerkungen zu unserem Thema geben zu können. Die Fragen lauten:

1. Kommen wir dem Geheimnis des künstlerischen Schaffensvorganges näher, wenn wir uns die Erkenntnisse der modernen Psychiatrie über bestimmte seelische Vorgänge zunutze machen?

2. In welcher Weise hat man die so gewonnenen psychologischen Einsichten, die als solche noch rein psychologischer Natur sind, in kunstwissenschaftliche und weiter zu literarwissenschaftlichen, musikwissenschaftlichen zu verwandeln?

Die erste Frage ist die Grundfrage. Für den Literarhistoriker des russischen neunzehnten Jahrhunderts kann die erste Frage gar nicht anders als bejahend beantwortet werden. Man kommt bei einem Studium Gogols, Tolstojs oder Dostojevskijs gar nicht anders aus. Eine normative Ästhetik oder eine experimentelle Psychologie älterer Observanz kann man getrost entbehren, nicht aber jene, die wir, ungeschickt genug, eine »medizinische« nennen, — als wenn sich ihre Erkenntnisse, die zwar meist am pathologischen Material gewonnen sind, nicht auch auf die Psychologie des sogenannten »Normalen« bezögen! —

Die moderne psychiatrische, medizinische Psychologie ist es, deren Methode und Resultate von jenen großen russischen Psychologen durch intuitive Selbst- und Fremderkenntnis zu einem bedeutenden Teile vorweggenommen sind. Das gilt nicht nur für die Kunstwerke dieser Männer, sondern auch für ihre privaten und kritisch-publizistischen Äußerungen. Ich sehe dabei natürlich vom rein Stofflichen und rein Inhaltlichen ganz ab (etwa von der Darstellung epileptischer Zustände und Charaktere bei Dostojevskij oder von der Darstellung schizophrener Prozesse bei Gogol und Dostojevskij oder von den Beschreibungen der Sexualverdrängung und Sexualbekämpfung bei Tolstoj), — ich sehe also vom rein Stofflichen ganz ab und lege das Schwergewicht auf die Tatsache, daß die Art und Weise ihrer Seelenanalyse, die Methode und ihre Ergebnisse, die allergrößte Verwandtschaft mit unserem heutigen medizinisch-charakterologischen Denken aufweisen. Ich erinnere bei dieser Gelegenheit daran, daß auch Friedrich Nietzsche zweifellos zu gewissen Erkenntnissen, oder wenigstens nicht zu der Klarheit und Gewißheit dieser Erkenntnisse gekommen wäre, wenn er nicht ein paar Werke von Dostojevskij gelesen hätte. Wichtiger ist in diesem Zusammenhange nun die Frage, erstens, ob sich die großen russischen Dichter über den eigenen künstlerischen Gestaltungsvorgang in einer Weise geäußert haben, welche die modernen Theorien über diesen Punkt unterstützen, und zweitens, ob sie als kunstschaffende Phänomene selber für unsere Forschung besonders dankbare Objekte sind. Wo das erste mitunter nicht der Fall ist, da ist wenigstens das zweite in einem so hohen Maße vorhanden, daß die bloße Existenz dieser Dichter unsere anfangs gestellte Hauptfrage restlos bejahen heißt. Am klarsten liegen die Dinge bei Gogol. Dieser wußte, daß seine Satire und seine geniale Karikatur eine Entwertung der Wirklichkeit war, eine Aggression gegen eine seinen Größenphantasien abholde Wirklichkeit. Er wußte aber auch ebenso genau und hat das ausführlich beschrieben, daß seine Karikatur sich noch gegen einen anderen Feind seiner Größenideale richtete, gegen seine eigene Person, gegen die »schlechten« Seiten seines eigenen Charakters, von denen er sich eingestandenermaßen durch Abspaltung und Distanzierung »befreien« wollte. Er wußte, daß sein »Humor« die forcierte Abfuhr konstitutionell bedingter Depressionen war. Er kannte seine geheimen Größenideale von Weltbeglücker- und Prophetentum ganz genau, so wie er auch seine tiefen Insuffizienzgefühle und deren Herkunft zum Teil sehr gut kannte. Zu anderem konnte er diesen Abstand nicht finden, und gerade dieses ist dann mit ungeheurer Wucht in seine Werke eingebrochen. Nur zweierlei kann ich hier herausheben, daß jedem Leser Gogols als sein Hauptcharakteristikum auffält: einmal das, was die heutige medizinische Psy-

chologie magisch-katathyme Tendenzen nennt, Gogols magisch-dämonische Weltanschauung, die als primitiver Urstrom seine eigentümliche Religiosität ausmacht (Gogol hat Zeit seines Lebens an die reale Existenz des Teufels geglaubt und ihm den allergrößten Einfluß auf seine Handlungen zugeschrieben), und sodann seine sexuelle Triebschwachheit, die im Verein mit der Entwertung der Realität, mit einer zunehmenden inneren schizophrenen Verödung zu der höchsten Stufe eines magischen Asketismus, zur gänzlichen Abkehr von der Welt und der eigenen realen Person und zur Erhöhung des Ichideals bis zu Gott hinan führt. Es kann gar kein Zweifel bestehen, daß hier allerwichtigstes Material für unsere Forschungen, ferner der Beweis für den relativen, den heuristischen Wert unserer Methoden, sowie schließlich, an den Resultaten gemessen, der objektive Beweis für die Richtigkeit unserer Methoden gewonnen werden kann.

Nun aber meldet sich die zweite Hauptfrage, die ungleich schwierigere, für einen Kunstwissenschaftler ungleich wichtigere Frage: In welcher Weise hat man die so gewonnenen psychologischen Einsichten, die als solche noch immer erst rein psychologischer Natur sind, in kunstwissenschaftliche zu verwandeln? Gestatten Sie mir, daß ich auch hier nicht abstrakt rede, sondern exemplifiziere. Gogol ist ähnlich wie Hölderlin und Strindberg ein schwer schizoider Charakter, dessen krankhafte Ausschärfung in einer schizophrenen Psychose mündete. Ich lasse bei diesem Vergleich alle individuellen Unterschiede beiseite. Alle Momente, die die Psychiatrie und psychiatrische Charakterologie dem schizoiden und schizophrenen Menschen zuschreibt, finden wir wie in einer Mustertabelle bei Gogol vereint: Tiefe Insuffizienzgefühle, die zum Teil auf Organminderwertigkeit beruhen, tiefe Störungen des Sexuallebens, die hier zur Sexualablehnung führen, — verstiegene und ungeheuer kräftige, wahnhafte Größenideale typisch schizophrener Färbung (der Märtyrerprophet und Weltbeglücker, Sittenrichter und Volkserzieher), die magisch-dämonische Weltanschauung, — die langsam aber unerbittlich steigende innere Vereisung, — die Schweigsamkeit und mißtrauische Verschlossenheit, — die Entwertung der Realität usw., und alles das durch einzelne, klar erkennbare »Schübe« betont. Aber, wenn wir nun auch alles heuristisch ausgebeutet haben, stellt sich die kritische Frage ein: war denn Gogol deswegen ein Künstler, weil er schizophrene Tendenzen hatte? Nehmen wir einen Augenblick die magisch-katathymen Tendenzen vor! Die Verbindungslinie ist bekannt: Solche Tendenzen liegen in den Grundtiefen jeder Seele bereit und der schizophrene Prozeß schleudert sie in den Oberbau hinein. Die Parallelen heißen dann: Kind = Primitiver = Schizophrener = Dichter. Aber was ist hier primitiv? Bleuler hat mir einmal in einer Unter-

haltung gesagt: Wenn ich ein kompliziertes Uhrwerk zerstöre, so wird daraus immer nur ein zerstörtes kompliziertes Uhrwerk, aber kein primitives. Das ist richtig. Wir müssen den Begriff »primitiv« aus unserem Apparat entfernen! Auch sonst klaffen überall Risse. Das Kind ist kein Primitiver, der primitive Wilde ist kein Kind und kein Geisteskranker, und der Schizophrene ist weder ein Kind noch ein primitiver Wilder. Und so ist dann auch der Künstler weder ein Infantiler, noch ein Primitiver, noch ein Geisteskranker, auch, schwächer ausgedrückt, weder ein Hysteriker noch ein Neurotiker, — was nicht ausschließt, daß ein Wilder ein Dichter, ein Schizophrener ein Maler, ein Hysteriker ein Musiker ist! Stellen wir die Frage einmal ganz klar: Kann ein Mensch durch einen neurotischen Prozeß (im weitesten Sinne) zum Künstler werden? Man hat geantwortet: Ja, zum Beispiel dadurch, daß infolge des Schubes gewisse Hemmungen wegfallen, oder daß durch die Primitivisierung des Denkens ein anschauliches, »illustrierendes«, »magisches« Denken ermöglicht wird. Ich möchte aber darauf hinweisen, daß man gerade dann am vorsichtigsten sein muß, wenn es sich weniger um kunstfördernde Affekte und Triebe, sondern um das Denken handelt. Es ist kein Zufall, daß Prinzhorn seine Forschungen ausgerechnet auf die bildende Kunst beschränkt hat. Offenbar erlaubt der Zerstörungsprozeß eine solche Ausdrucksbetätigung in Linien, Farben und festem Material, oder er drängt vielleicht gerade dazu, oder er ermöglicht es, — während der gleiche Krankheitsprozeß der künstlerischen Betätigung mit dem Wort und dem in Worten faßbaren Gedanken und Phantasien gerade hinderlich ist. Offenbar fällt die Region der Wortkunst in die allerhöchsten, kompliziertesten, hinfälligsten Sphären des menschlichen Geistes. Und ferner, selbst wenn ein solcher Krankheitsprozeß eine Kunstbetätigung ermöglicht, so ist damit noch nicht bewiesen, daß er sie letzten Endes schafft. Auch ein so entstehender Ausdrucksdrang ist noch kein Beweis. Das alles beseitigt nicht die Wahrscheinlichkeit, daß bestimmte Anlagen vorliegen, die sich unter der Kraft eines Prozesses ans Licht drängen, so wie manchen eine große Liebe, ein großes Glück, ein großes Leid, in gewissen Fällen auch der Alkohol oder das Opium veranlassen, bestimmte künstlerische Gaben ans Licht zu stellen. In solchem Falle würde auch eine Verliebtheit nicht die Gleichung »Verliebter = Künstler« rechtfertigen. Wir kommen durch alle psychiatrische Erkenntnis nicht darum herum, die Anlagen dessen, was wir spezifisches Künstlertum nennen, gesondert zu erforschen und gesondert zu bestimmen. Wir müssen uns auch hüten, die generellen Unterschiede zwischen den einzelnen Kunstgattungen zu verwischen. Ich habe das mit dem Hinweis auf das bildende Material in Prinzhorns schönem Buche schon angedeutet.

Es ist auch richtig, daß Utitz in seiner Kunstwissenschaft sich zur Hauptsache an der bildenden Kunst orientiert hat. Das hat große pädagogische Vorteile, die wir gewiß nicht aufgeben wollen, aber man braucht bloß die Musik noch einzubeziehen, um zu erkennen, daß »der« Künstler ins Schwanken gerät, aus dem ihn nur eine Spezialuntersuchung der einzelnen Künste retten kann, damit dann schließlich der Künstler fester dastehe. Ein Beispiel aus Gogol: Man könnte mit Freud den Ödipuskomplex oder mit Adler Organminderwertigkeit in hohem Maße für Gogols mimische und karikaturistische Betätigung verantwortlich machen, man könnte von Imitation und Identifikation (die Ambivalenz eingeschlossen) des Vaters reden, sowie das Knabenideal für die staatsmännischen und weltbeglückenden Größenphantasien Gogols einwandfrei aufzeigen, — aber schaffen denn solche Identifikationen und Imitationen die Kunst Gogols als solche? Sie finden sich auch bei anderen, die nie Künstler wurden. Wenn ich den Drang fühle, die Wirklichkeit zu entwerten, das Weib durch Verlästerung oder Idealisierung (beide Extreme finden sich bei Gogol) unschädlich zu machen und so meine sexuelle Triebschwäche zu kompensieren, so gibt mir das zwar den Anlaß, nicht aber die Fähigkeit, ein genialer Karikaturist zu werden. Wenn magische Tendenzen von Gogol Besitz ergriffen, wenn sich seiner ein abgrundtiefes, magisch dämonisches Erleben bemächtigte, so muß doch schon in diesem psychiatrisch leicht faßbaren Erleben bereits das künstlerische Erleben und das künstlerische Gestalten gesteckt haben, das in die psychiatrischen Kategorien nicht mit eingeht, denn wir sind noch nicht soweit, daß künstlerische Betätigung zu den Symptomen der Schizophrenie oder Neurose gerechnet werde. Das aber wäre die Konsequenz. Alle noch so treffenden Parallelen, ohne die wir Kunstwissenschaftler gar nicht arbeiten könnten und für die wir der Psychiatrie zu tiefstem Danke verpflichtet sind, helfen uns wenig, wenn es sich um das Kernproblem des künstlerischen Schaffens handelt, wenigstens nach meinen Erfahrungen auf literarischem Gebiet. Alles, was ich bei gründlichster Einbeziehung der modernen psychiatrischen und charakterologischen Erkenntnisse augenblicklich sagen kann, ist dieses: Alle jene genannten schizoiden und schizophrenen Tendenzen bei Gogol und die epileptischen und schizoiden Züge Dostojevskijs färben, nuancieren das künstlerische Schaffen dieser beiden (und anderer) Künstler unverkennbar. Wer sie nicht berücksichtigt oder gar nicht kennt, wie es der älteren Literaturhistorie passiert ist, wird nie zum Wesentlichen ihrer Kunst durchstoßen, sondern unter anderem immer noch seine abgedroschenen Parallelen zwischen Gogol und E. T. A. Hoffmann vorbringen, die nur ihres Gegensatzes wegen interessant sind, — nur

daß man diesen Gegensatz erst dann erkennt, wenn man psychiatrisch und psychologisch geschult ist. Keineswegs ist zu leugnen, daß mitunter auch ein »pathologisch bedingter Wertzuwachs« eintritt, wie ihn Birnbaum z. B. an einem Gedichte des späten Hölderlin feststellt, aber häufiger wird man, bei fortschreitendem Prozeß, von einer Zerstörung der Persönlichkeit und ihrer Kunst zu reden haben. Ich könnte bei allen großen Russen, mehr jedenfalls als bei europäischen Dichtern, solche Beispiele pathologisch bedingten Wertzuwachses aufzeigen, aber ebenso auch pathologisch bedingte Abträglichkeiten, — gerade bei Gogol. Zweifellos hat sein schizophrener Prozeß das magische Erleben ungeheuer vertieft, das jedem Normalen bis zu einem gewissen Grade oder in einer bestimmten zeitlichen religiösen oder völkischen Schicht ebenfalls durchaus zugänglich ist; das ist dann seiner Kunst gewaltig zugute gekommen. Auch der Prozeß der langsamen Erkaltung und jenes charakteristische ruckartige Schwanken zwischen der sich steigernden Gefühlsstumpfheit und der immer forcierter werdenden, krampfartigen Überhitzung hat eine Zeitlang seiner Kunst große Werte zugeführt. Gogol ist der genialste Dichter der Banalität, der Öde, der Langenweile. Aber schließlich versandete dieser Prozeß seine Schaffenskraft vollständig. Zu einem nachpsychotischen Zustand, der immer sehr interessant ist, etwa wie bei Strindberg oder Hölderlin, ist es bei ihm aber nicht gekommen. Er starb in der Psychose, wenn auch nicht an derselben, obwohl die Nahrungsverweigerung zweifellos den letalen Ausgang seines Leidens beschleunigt hat. Strindberg war dagegen noch produktiv und seine nachpsychotischen Werke sind eins der kostbarsten Dokumente für jenes, was wir heute »schizophrene Weltstimmung« nennen und das uns allen so verständlich ist. Hölderlin ist im Gegensatz zu diesen beiden ein lehrreiches Beispiel für einen gänzlich sterilen Endzustand. — Wir müssen noch viel arbeiten, wir müssen uns auch gegenseitig noch mit scharfer Kritik belästigen, wenn wir weiterkommen wollen. Und wir können uns das erlauben, denn unsere gemeinsamen Interessen und unsere Sympathien für jede helfende Mitarbeit zwischen Psychiatern, Psychologen und Kunstwissenschaftlern sind eine feste Basis und gute Verheißung!

Arthur Kronfeld:

Prinzhorn hat bereits mit großem Recht darauf hingewiesen, daß die psychologische Problemstellung, von der wir zu sprechen haben, das künstlerische Schaffen in psychopathologischer Beleuchtung, eine besondere Vorsicht und ein besonderes Verantwortungsgefühl für denjenigen erfordert, der sie behandelt. Allzuleicht können flache Analogien, unter dem Vorwand psychiatrischen Besserwissens, zu einem banau-

sischen Werturteil absprechender Art über künstlerische Schöpfungen verführen. Allzuleicht kann, was mir noch wichtiger erscheint, bei einer solchen Untersuchung die Wesenseigenart, das Spezifische der künstlerischen Gestaltung, der schöpferischen Erzeugung objektiver ästhetischer Werte, trivialisiert und des eigenen Glanzes beraubt werden.

Das Bestehen einer sogenannten »Bildnerei Geisteskranker« beweist an sich weder etwas für noch etwas gegen einen psychologischen Zusammenhang zwischen krankem Seelenleben und künstlerischer Produktivität. Denn unter den Geisteskranken und abnormen Persönlichkeiten ist keineswegs jeder fähig oder in der seelischen Situation, sichtbare Analoga eines Kunstwerkes zu produzieren. Von der großen Mehrzahl gilt das Gegenteil! Immerhin stellt die bloße Existenz derartiger künstlerischer Produktion Geisteskranker uns vor ein Problem; dies Problem, diese Aufgabe für eine verstehende Psychologie wird noch markanter, wenn wir den Eintritt künstlerischer Produktivität in irgendeiner erlebnismäßigen Koinzidenz mit dem Verfall in die Psychose antreffen, und zwar bei Menschen, die früher niemals gestaltende Fähigkeiten aufgewiesen haben, solange sie gesund waren.

Geht man an die Beurteilung dieses Aufgabenkreises heran, wie dies Prinzhorn zuerst umfassend versucht hat, so muß man die Wertfrage des Kunstwerkes, so muß man überhaupt alles Normative völlig beiseite lassen. Man muß sich deskriptiv-psychologisch verhalten. Und man kann dies auch getrost: denn auch in der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft ist es durchaus fraglich, ob die Spezifität künstlerischen Gestaltens, ob dieses besondere Ineinander von Erlebnis und schöpferischer Potenz irgendeinen psychologisch faßbaren Sinnbezug auf den Wert hat, der dem gestalteten Kunstwerk unabhängig von seiner psychologischen Genese anhaftet; d. h. also auch in der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft besteht die psychologisch-genetische Fragestellung, von der individuellen Biographik an bis zur dynamischen Analyse des schöpferischen Momentes, unabhängig von allen normativen Gesichtspunkten, die sich auf das Kunstwerk als solches erstrecken.

Wir stellen uns also psychologisch-deskriptiv gleichsam auf zwei Reihen gegebener psychischer Vollzüge ein, um Gleichläufigkeiten und Verschiedenheiten daran zu konstatieren: Einmal auf die dem künstlerischen Gestaltungsvorgang wesensmäßigen seelischen Vollzüge der schöpferischen Persönlichkeit — und zweitens auf die Zusammenhänge von Erlebnissen und Gestaltungen, welche wesensmäßig den Inhalt der Psychose ausmachen und die sich in manchen Fällen ebenfalls in Analogien von Kunstwerken objektivieren. Da konstatieren wir denn drei grundsätzliche Gleichläufigkeiten.

Die erste Gleichläufigkeit ist diejenige der seelischen Artung und Entwicklung, des psychischen Lebensverlaufes, der zur Kunstschöpfung befähigten Persönlichkeit und der zu psychotischer Originalität und Produktivität disponierten Persönlichkeit. Diese Gleichläufigkeit der individuellen Persönlichkeitsfaktoren ist zunächst nur eine äußerlich-statistische. Es ist bekannt, daß eine große Zahl schöpferischer Künstler abnorme Persönlichkeiten in psychopathologischem Sinne waren, oder vor und während ihrer schöpferischen Periode in eine Psychose verfielen. Wir gehen hier nicht auf die vielfältigen Materialien ein, die diese Feststellung belegen, Birnbaum hat deren eine Fülle gesammelt. Wir deuten auch diese Gleichläufigkeit nicht weiter aus: wir nehmen sie einfach hin, wir schließen vorerst nichts aus ihr.

Aber selbst wenn wir sie somit lediglich als eine ungeheuerliche statistische Zufälligkeit betrachten, ohne mehr in ihr zu erblicken, so überrumpelt uns die Konstatierung einer zweiten Gleichläufigkeit. Ich möchte diese die Gleichläufigkeit der schöpferischen Situation nennen. Es ist sicher eine Typik im künstlerischen Gestaltungsvorgang und etwas Wesentliches an demselben, daß er, unbeschadet seiner sonstigen Spezifität, aus einer seelischen Situation erwächst, die vom schöpferischen Subjekt selber erlebt wird als eine triebartige, wenn auch nicht immer »gewollte« Aktivität, als ein inneres Sichbefreien: vom einfach Ausdrucksmäßigen an über Spiel und Formung hinweg bis zu einem beherrschenden Bezwingen alles dessen, was vorher Wirkung der Welt auf das Ich gewesen. Ja diese Wirkung der Welt auf das Ich, dieses Erleben kommt sehr häufig gar nicht unabhängig von diesem Befreiungsvorgang zur Evidenz, sondern an ihm. Der Gestaltungsvorgang setzt eine seelische Situation voraus, so beschaffen, daß er zugleich ihr Symbol und ihre Erledigung, ihren Ausweg und Ausgleich darstellt. Kann der Künstler nicht zu dieser schöpferischen Situation gelangen, so leidet er an der Wirkung der Welt auf sein Ich. Die Gleichläufigkeit dieser schöpferischen Situation mit derjenigen des Psychotisch-Werdens, vor allem in bestimmten Fällen der sogenannten Schizophrenie, ist, phänomenologisch gesehen, erstaunlich. In diesen Psychosen gestaltet sich die Welt neu. In ihnen objektiviert sich die Spannung zwischen Ich und Nichtich, oder psychologisch ausgedrückt zwischen Prozeß und Inhalt des Bewußtseins (Simmel) — diese Spannung, die durch das bloße leidentliche Hinnehmen der vorherigen Objektgegebenheit unerträglich geworden war, in einem oftmals eruptiven Befreiungsvorgang: Archaische Schichten der Seele, magische, inspiratorische, von den Urtrieben emporgejagte Projektionsweisen von ungeheurer Aktivität, geben dem Ich den schrankenlosen

Sieg über die bisherige Gegebenheit, die sich in originären neuen Ordnungsformen, in halluzinatorischen, in evidenten Erlebnissen offenbarungsartiger oder inspirativer Natur, in neuen synthetischen Intellektualprozessen originaler Art gleichsam neu zu einer gewaltigen selbstgeschaffenen Wirklichkeit, dem Weltbild der Psychose umgestaltet. Es ist das Verdienst von Janet, Jaspers, Hinrichsen, Birnbaum, Mayer-Groß, Prinzhorn, Wetzel, Reiß und Storch, diesen Umgestaltungsvorgang, dieses Spezifische der psychotischen Situation insbesondere an jener hier in Frage kommenden Gruppe der schizophrenen Seelenzustände liebevoll und eindringlich erfaßt zu haben.

Geben wir diese zweite Gleichläufigkeit, diejenige der schöpferischen Situation des Subjekts beim Künstler und bei manchen Psychotischen, speziell bei Schizophrenen, unvoreingenommen zu, so wird uns die Konsequenz der dritten Gleichläufigkeit nicht überraschen. Diese dritte Gleichläufigkeit erfaßt das Analogische des Gestaltungsvorgangs selber. Wie ich schon betonte, abstrahieren wir völlig von dem objektiven Wert oder der Wertlosigkeit des Gestalteten; wir verhalten uns lediglich als Psychologen. Tun wir dies aber, so werden wir unschwer zugestehen, daß es für unsere Betrachtung der Subjektseite des Schöpferischen gleichgültig ist, ob die Materie der Gestaltung eine konkrete, handwerklich bearbeitbare ist, oder ob sie innerhalb des Vorstellungshaften und seiner Abwandlungsmöglichkeiten verbleibt. Wesentlich am Gestaltungsprozeß ist ja doch, daß die in ihm vollzogenen Objektivierungen intuitiv evident sind. In dieser intuitiven Evidenz, diesem blitzartigen Erfassen der inneren Notwendigkeit, des »so und nicht anders«, liegt ja zugleich auch das, was wir am Kunstwerk selber als seinen eigentlichen, objektiven Wesenswert erleben. Sehen wir also vom Handwerklichen der Materie ab, so ist der subjektive Gestaltungsprozeß, ob er sich nun in der schöpferischen Originalität einer intuitiven konkreten Weltgestaltung manifestiert, oder ob er sich im konkreten Einzelkunstwerk gibt, phänomenologisch nahe verwandt. Ist dies eingesehen, so besteht in der Tat eine tiefe psychologische Analogie zwischen dem Schöpferischen der psychotischen Gegebenheitsgestaltung und demjenigen der künstlerischen Gestaltung. Unsere erste Gleichläufigkeit wird damit doch mehr als eine bloße biographische Zufälligkeit. Es muß wohl so sein, daß der Künstler, der Mensch, der fähig ist, sich in künstlerischen Gesichten von der Wirkung der Welt auf das Ich zu befreien, dem Persönlichkeitstypus nach dem Menschen nahesteht, den die individuelle Notwendigkeit zwingt, sich in den schizophren-psychotischen Gestaltungen von der Wirkung der Welt auf das Ich zu befreien.

Es ist nicht der Augenblick, um die Psychologie des künstlerischen

Gestaltungsvorgangs selber in extenso zu entwickeln. Dies Problem ist an anderer Stelle bereits behandelt worden. Hier konstatieren wir zunächst nur diese dritte Gleichläufigkeit: die innere Verwandtschaft des originalen produktiven Faktors in gewissen Psychosen mit demjenigen in der künstlerischen Gestaltung. Wir würdigen damit die künstlerische Schöpferkraft in keiner Weise herab. Denn wir sind erstens weit davon entfernt, in jenen psychotischen Menschen auch nur eine Spur von Verfall oder Minderwertigkeit des Seelenlebens zu sehen. Derartige selbstgefällige Philistrositäten eines überholten Intellektualismus haben abgewirtschaftet. Wir sind uns vielmehr klar, daß der psychotische Mensch jenes Typus in gewissem Sinne der seelisch reichere Mensch, der Mensch eigenen Lebens, der Mensch ohne Kompromisse ist. Der sogenannte »normale« Mensch ist ja ein Anpassungsopfer, ein Kompromißgebilde des großen unentrinnbaren Zwangs, als welcher jedes Gemeinschaftsleben wirkt. Jener Typus des Geisteskranken aber verzichtet auf das Kompromiß und gestaltet sich die Welt so, wie sie seinem Ich, seiner synthetischen Aktivität notwendig ist.

Zweitens aber folgt aus unserer Konstatierung jener Gleichläufigkeit nicht, daß nun etwa die Psychiatrie oder die Psychopathologie besonders berufen wäre, das Wesen des künstlerischen Schöpfungsvorganges zu erfassen. Es folgt nicht, daß die Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft von der Psychiatrie auf diesem Gebiete etwas lernen könnte. Vielmehr folgt gerade das Umgekehrte: Wir werden in der Psychiatrie und Psychopathologie zu einem tieferen Verständnis des schizophren-psychotischen Erlebens und Gestaltens gelangen, wenn wir die intuitiven Erfahrungen und die geisteswissenschaftliche Durchdringung des Zusammenhanges von Persönlichkeit und Schöpfung von jenen Quellen übernommen haben werden, die dem psychiatrischen Kliniker und seiner vorwiegend medizinischen Einstellung vorläufig noch nicht fließen. Unser Verstehen des psychotischen Geschehens von der Ichseite her wird vertieft und gereinigt durch die Erkenntnis des künstlerischen Gestaltungsvorgangs und dessen, was an ihm wesentlich ist. Nicht die trivialen Pathographien früherer Psychiater werden uns den Künstler psychologisch näher bringen, sondern einfühlendes, strukturpsychologisches und phänomenologisches Erfassen des psychotischen Erlebens und Gestaltens nach Analogie des künstlerischen Schaffens wird der Psychiatrie manche neuen Aufschlüsse gewährleisten. Die Psychiatrie ist vorläufig in allen diesen Dingen auf lange Zeit hinaus nicht die Gebende, sondern die Empfangende — eine widerwillig Empfangende, aber das ändert nichts an der Sache.

Hanns Sachs:

Ich spreche vom Standpunkt des Psychoanalytikers. Ein Teil der Arbeit wurde mir bereits durch Prinzhorn abgenommen, ein anderer Teil erschwert. Die Psychoanalyse ist in Hinsicht auf ihre Kunstfeindlichkeit bei weitem nicht so schwarz, wie sie gemalt wurde. Die Problemstellung seines Vortrages steht einem der Zentralprobleme der Psychoanalyse immerhin sehr nahe. Es ist die Frage der Paradoxie in der künstlerischen Wirkung oder der Umkehrung ins Gegenteil, die die Kunst zuwege bringt. Zum Beispiel: wenn wir geliebte oder sympathische Personen leiden sehen sollen, suchen wir uns abzuwenden, wenn uns der Tragödiendichter dasselbe zeigt, so laufen wir unwiderstehlich angezogen hinzu. Das läßt sich nicht durch den Abstand von Illusion und Wirklichkeit erklären, denn die Affekte, obgleich durch Illusion erzeugt, sind echt und wirklich, wie unsere Tränen bezeugen. Dieselbe Umkehrung finden wir bei den Humoristen; mit welch innigem Vergnügen sehen wir bei W. Busch die Menschen gezwickt, verbrannt, auf alle Weise gepeinigt. Und eben die Umkehrung wie für das Traurige oder Peinliche bringt die künstlerische Behandlung für das Häßliche und Unappetitliche (Realismus), ja sogar für das Langweilige zustande. Nirgends ist das deutlicher ausgesprochen worden als in dem Lied des Töpfers Hyphaist in Spittelers »Olympischer Frühling«.

Das Zustandekommen dieser Umkehrung, dieser seltsamen Anziehungskraft des sonst Abstoßenden läßt sich verstehen, wenn wir uns an den Spruch Goethes halten:

»Ihr sucht die Menschen zu benennen
Und glaubt, am Namen sie zu kennen;
Wer tiefer sieht, gesteht sich frei:
Es ist was Anonymes dabei.«

Dieses »Anonyme«, über die Individual-Schranke Hinausragende im Menschen ist sein Unbewußtes. Ich müßte Ihnen eine Anschauung des Unbewußten vermitteln, denn mit Definitionen ist es bei einem Produkt empirischer Forschung nicht getan. Da der Raum dazu fehlt, so suche ich durch zwei Vergleiche Sie wenigstens in die Nähe zu führen. Auf philosophischem Gebiet ist die nächste Analogie der Schopenhauersche Begriff des Willens, auf biologischem das unsterbliche Keimplasma, das die Generationreihe vergänglicher Individuen enthält.

Ebenso enthält das Unbewußte den Niederschlag der Menschheitsgeschichte und kann Lust empfinden bei Dingen, die unserer bewußten Persönlichkeit längst unlustvoll geworden sind. Die große Tat

des Künstlers ist aber, daß er unser psychisches Erbgut berücksichtigt und dem Unbewußten — ohne es zum Bewußtsein vordringen zu lassen — Befriedigung und Befreiung bietet.

Aber auch das Entgegengesetzte findet statt: der Künstler findet das Neue, er weist den Weg zu noch nicht betretenen Welt- und Seelenregionen. Nur in diesem »neues Sehen lehren« besteht der Unterschied zwischen Kunst und Kitsch. Aus dieser Vereinigung der Gegensätze folgt: Das Neueste ist das Älteste. Mit Hilfe des Neuen, das uns der Künstler zeigt, können wir uns das Erbe, das wir besitzen, erst aneignen und genießen.

Aussprache.

E. R. Jaensch:

Prinzhorns Werk und Vortrag ist auch für die Psychologie von außerordentlichem Interesse. — Weitgehende Klärung kann die Kunstleistung der Schizophrenen durch die Erforschung der normalen Typen und Grenzfälle erfahren. Mit diesen ist ein genaues Arbeiten möglich, im Gegensatz wohl zu den meisten Schizophrenen im klinischen Sinne. Jaensch glaubt einen »schizoformen Typ« gefunden zu haben, der enge Zusammenhänge mit gewissen Formen der Schizophrenie zeigt. Man stößt auf ihn bei Untersuchung der Synästhesien, von denen Jaensch auf Grund seines Materials drei Formen, nämlich Gefühls-, Vorstellungs-, Empfindungssynästhesie unterscheidet. Die Bildlichkeit und Symbolik, die das seelische Leben der ausgeprägten »Synästhetiker« beherrscht, besteht in »komplexen Synästhesien«. Unverständliche, schizophren anmutende Gedankengänge und Urteile kommen hier in genau aufzeigbarer Weise dadurch zustande, daß die Zusammenhänge und inneren Beziehungen der Symbole auch für die Verknüpfung der dadurch symbolisierten Begriffe maßgebend sind (Jaensch gibt ein Beispiel). Diese Gedankenverknüpfung der Synästhetiker auf Grund der Symbolik gilt darum im allgemeinen nur für das Individuum selbst, ist also, wie das schizophrene Denken, »autistisch«; gleichwohl läßt sich innerhalb des Kreises dieser Synästhetiker eine gewisse und sogar ziemlich weitgehende Allgemeingültigkeit ihres symbolbedingten Denkens nachweisen. Die Feststellung eines solchen »schizoformen« Typus bedeutet keine Abwertung. Im Gegenteil können unter Umständen sogar hochwertige Leistungen auf dem Vorhandensein dieses Typus beruhen (Jaensch gibt dafür ein Beispiel). Auch mit den Leistungen der Kinder haben diese Feststellungen zu tun, da unter ihnen die Synästhetiker zahlreich vertreten sind. Unter Anthroposophen kann man »Gefühlssynästhetiker« feststellen.

Schlußwort.

Hans Prinzhorn: Prinzhorn hat seinem Referat nichts Wesentliches hinzuzufügen. Kronfeld gab einen Querschnitt in anderer Form zum Thema. Gesemann führte auf die interessante Frage hin, ob ein Unterschied zwischen bildnerischer und literarischer Tendenz besteht. Referent weist auf den Fall Pohl in seinem Werke über die »Bildnerei der Geisteskranken« hin, bei dem die Sprache zuerst zerbrach, während das zeichnerische Ausdrucksinstrument nicht nur erhalten blieb, sondern sich durch fast 20 Jahre vervollkommnete. Für eine grundsätzliche Erörterung der Frage fehlt es noch an gut untersuchtem Material. Auf Sachs' Ausführungen einzugehen, würde zu weit führen. Die von Jaensch vorgenommene Trennung von Schizophren und Schizoform ist Prinzhorn fraglich.

Zweiter Tag.

17. Oktober 1924, nachmittags.

Verhandlungsleiter: Julius Petersen.

Julius Bab:

Film und Kunst.

Nicht allen in diesem Kreise wird es selbstverständlich sein, daß die Probleme des Films hier überhaupt zur ästhetischen Diskussion gestellt werden. Scheint doch das Kinematographentheater ein Vergnügungsinstitut, eine Massenbelustigung, der tieferen ästhetischen Ergründung so wenig bedürftig und fähig, wie etwa das Varieté oder der Zirkus. Indessen, da der Film mit ungeheuerer Kraft wie kein anderes Instrument der Volksunterhaltung bisher vordringt, da er Kreise ergreift, die früher für die Theaterkunst in Frage kamen und große Volksmassen mit Beschlag belegt, deren Interesse sonst vielleicht einer anderen Kunst zu gewinnen wäre, so müßte schon kunstpädagogisches Interesse, das ja zweifellos zu den bestimmenden Momenten dieser Tagung gehört, eine Auseinandersetzung mit dem Film verlangen. Die Erziehung zur Kunst hat heute kein wichtigeres Problem zu lösen, als die Frage: kann der Kinematograph zu einem Instrument ästhetischer Kultur gemacht werden, oder wenn das nicht möglich ist: wie soll man ihm begegnen, wie soll man seinen Einfluß ausschalten.

Daß ein einfaches Ignorieren dieser Institution oder der Traum, sie ausrotten zu können, töricht ist, das beweisen am besten ein paar Zahlen, die in diesem Kreise vielleicht einigermaßen neu und verblüffend sind. In dem größten Industrieland der Welt, den Vereinigten Staaten von Nordamerika, stand die Filmindustrie in einer kürzlich vorgenommenen Statistik, nach Aufwand der in ihr investierten Kapitalien und beschäftigten Menschen an zweiter Stelle. Und im Export des Deutschen Reiches funktionierte die Filmproduktion vor wenigen Jahren mit den ausgeführten Werten gleich hinter der chemischen und der Stahlindustrie an dritter Stelle. Hier ist eine Weltmacht, die bereits in die wirtschaftlichen Fundamente unserer Gesellschaft so tief verwurzelt ist, daß von ihrer Ausrottung gar keine Rede sein kann. Die Art seelischer Wirkung aber, die von ihr ausgeht, muß von allergrößter Bedeutung für die Kultur aller Völker auf Erden sein.

Der ungeheure Erfolg des Films beruht auf seiner Fähigkeit, durch einen einfachen, überallhin transportablen Apparat an jedem Orte außerordentlich billig, einen, sagen wir zunächst theaterartigen Genuß zu bieten. Denn auf diese Phantasiebefriedigung ist die Weltmacht des

Films durchaus gebaut. — Wir wissen, daß die kinematographische Erfindung (darauf beruhend, photographische Aufnahmen in solcher Schnelligkeit zu machen und im Scheinwerfer wieder vorzuführen, daß der Schein einer lebendigen Bewegung entsteht) auf dem Gebiete des populären und wissenschaftlichen Unterrichts außerordentliches leisten kann, daß z. B. das Studium der Medizin wahrscheinlich in tief einschneidender Weise durch die Möglichkeit kinematographischer Vorführungen bereichert werden wird. Aber alle diese sehr nützlichen und auch die sehr schönen Naturaufnahmen sind es durchaus nicht, durch die die hunderttausend Kinematographentheater der Welt bestehen. Und diese Leistungsmöglichkeiten des Films können ja auch nicht Gegenstand einer ästhetischen Betrachtung sein.

Wo der Kinematograph dagegen mit dem Anspruch auftritt, ein künstlerisches Erlebnis zu bereiten, müssen wir zunächst einmal sehr streng seine Möglichkeiten als technischer Reproduktionsapparat von einer Möglichkeit als Instrument neuer künstlerischer Schöpfung unterscheiden. Als Reproduktionsapparat konnte der Film bisher die Photographie nur insoweit ergänzen, als er die Möglichkeit bot, Wandelbilder, Pantomimen, Tänze festzuhalten. (Warum man noch kein kinematographisches Archiv der jetzt so viel diskutierten und so vergänglichen Tanzkunst eingerichtet hat, ist nicht einzusehen.) Seitdem aber der sprechende Film durch die sogenannte Triergon-Arbeit erfunden ist, die die absolute Gleichzeitigkeit von Ton und Wort nicht mehr auf Grund einer mechanischen Verknüpfung, sondern eines chemischen Prozesses garantiert, und einen ganz neuen und vollkommen naturnahen Apparat für Tonbildung eingeführt hat — seitdem ist es nur noch eine Frage der Zeit, und wir werden im Kinematographen einen vollkommenen Reproduktionsapparat auch für Theaterkunst haben, man wird eine Bibliothek merkwürdiger Theateraufführungen besitzen, genau so wie heute eine für dramatische Werke. Wenn die bisher im eigentlichen Sinne traditionslose Theaterkunst dann plötzlich eine wirksame Vergangenheit, d. h. eine lebendige Tradition haben wird, so wird das von einem tiefen, vielleicht umwälzenden Einfluß auf die Theaterkunst sein. Wir werden es aber dabei natürlich mit keiner Leistung einer schöpferischen Filmkunst zu tun haben. Der Operateur, der eine Theateraufführung aufnimmt, wird in keinem anderen und höheren Sinne ein Künstler sein, als jeder andere Photograph.

Man darf als das entscheidende Kennzeichen einer selbständigen Kunst vielleicht ansetzen: ein nur ihr eigenes Material, das dann durch die Kraft eines gerade diesem Material wahlverwandten Künstlers in rhythmische Schwingungen gebracht wird, deren Wesen und Wirkung die künstlerische Persönlichkeit bestimmt. Nun stellten wir fest, die

Eigenart des Films besteht darin, daß nach vollkommen freier Willkür Bilder bewegt und zu lebendigem Schein verbunden werden können. In dieser Definition stecken zwei Begriffe, die an das Material erinnern, durch das bisher bekannte Künste wirken. — Zunächst das Bild. Da der Film wie jede Photographie die Möglichkeit hat, schöne Bildwirkungen nach Art der Schwarzweißkunst hervorzubringen, so hat man versucht, ihn als bildende Kunst anzusprechen, ihn womöglich unter die Gesetze der Malerei oder der Graphik zu stellen. Aber dem widerspricht nun aufs entschiedenste gerade das Element der Bewegung, das diese Bilder nie in Ruhe läßt, sondern zu einem ununterbrochenen Lebensfluß verbindet. Die tiefste Wirkung aller malerischen und zeichnenden Künste beruht ja gerade darauf, daß sie das Leben in einem bestimmten Moment zum Stehen gebracht haben, daß aus der nie ruhenden Kette der wirklichen Bewegung ein Augenblick ausgeschnitten scheint, der aber nun in so durchaus übernatürlicher Weise mit Ausdruckskräften beladen wird, daß er, der einzelne stehende Moment, ein Gefühl von der Gesamtheit des Lebens vermittelt, wie es so stark und so faßbar die Kette der hinschwindenden Augenblicke niemals zu geben vermag. In der bildenden Kunst scheint das Zeitmoment ausgeschaltet. Und dies sonst an unserem Leben mitbauende Gefühl scheint gleichsam in die Raumtiefe gezogen, mitarbeitend am Erlebnis eines sonst nie in solcher Bedeutungstiefe angeschauten Raumteils. Hier liegt nun vielleicht ein entscheidender Einwand gegen die absolute Malerei, die keine Stücke der lebendigen Schöpfung wie Menschen, Tiere, Pflanzen oder letzten Endes auch Steine darstellen will, die ja alle auf dem Wege phantastischer Einfühlung unseren Blick in die Zeittiefe lenken. Das außernatürliche Ornament, die bloße farbiglineare Bildung kann uns vielleicht deshalb seelisch nicht ausfüllen, weil sie wirklich ein reines Raumerlebnis bleibt, auf keine Weise Ersatz liefert für das Zeiterlebnis, das, wenn auch in verwandelter Gestalt in der übrigen Malerei mitschwingt. Dies aber ist nun gerade der Punkt, wo der Film, dessen noch so schöne Naturaufnahmen innerhalb einer Bewegungsfolge nur sehr sekundären künstlerischen Wert haben, doch als bildende Kunst schöpferisch werden könnte. Er kann die absolute Malerei in Bewegung setzen und ihr so das fehlende Zeitmoment schaffen, er kann eine Farben- und Linienmusik anstimmen. Derartiges hat z. B. der Maler Walter Rutmann in sehr interessanten Arbeiten versucht. Eine Folge von vielen hundert verschiedenfarbig geballten und gestreckten Linien und Kurven, Körpern und Strahlen verwandelt der kinematographische Apparat zu einem zusammenhängenden Augenvorgang. Wenn, wie hier von den experimentierenden Psychologen behauptet wurde, ein Musizieren im

Raum wirklich unmöglich ist, wenn unsere Organe wirklich nicht fähig sein sollten, Farben und Linienfolgen als bedeutsame Einheit zu genießen — hier ist jedenfalls der Versuch gemacht, an dem diese Behauptung nachzuprüfen wäre, hier ist zum erstenmal (wenigstens in einer Vollkommenheit, an die die alten Wandelbilder nicht entfernt heranreichen) die technische Möglichkeit gegeben, eine Raummusik überhaupt zu versuchen. Der freilich problematische, aber mindestens höchst interessante Versuch einer bewegten und vielleicht erst dadurch legitimen, absoluten Malerei scheint mir die eine Möglichkeit des kinematographischen Apparats zu schöpferischer Kunst darzutun.

Die andere, minder problematische und für die unmittelbare Praxis wichtigere Möglichkeit der Kinematographie schließt sich an das Prinzip der Bewegung an. Wir besitzen ja seit langem und vielleicht sogar als die älteste aller Künste diejenige, die eine Bewegungsfolge vor Augen führt, aber sie bewegt dann nicht Bilder, sondern lebendige Menschen, an deren Erscheinung und Verhalten Gefühlswerte geknüpft werden. Das ist das Theater im weitesten Sinne des Wortes, den Tanz, als die vielleicht urtümlichste aller Künste, die Pantomime, das dramatische Theater und die Oper umfassend. Auch der Film bewegt Menschen in einer lückenlosen Folge, die unsere Phantasie zu beschäftigen vermag — aber er bewegt keine lebendigen Menschen, sondern photographierte. Er kommt also auch dem stummen Tanz und der Pantomime gegenüber nur als eine Reproduktion in Betracht, wird hier immer so weit hinter dem Original zurückbleiben, wie die beste Photographie hinter dem wirklichen Gemälde. Der Film, der eine echte Pantomime aufgenommen hat, ist immer noch eine Minuskunst, d. h. er zielt mit minder tauglichen Mitteln auf einen Effekt, den eine andere Kunst mit ihrem Material vollkommener erreicht. — Dazu kommt, daß die Pantomime im kulturschöpferischen Sinne eine Kunst ohne Entwicklung ist, daß sie im wesentlichsten heute nichts anderes leistet als vor Jahrtausenden, denn sie hat es mit dem stummen menschlichen Körper zu tun, dessen Entwicklung in den paar hundert Generationen der Kulturgeschichte gar nicht erheblich ist. Alle Entwicklung der Menschheit ist an das Wort geknüpft, dies allein wandlungsfähige Gefäß unseres Geistes. Erst durch ihre Verbindung mit dem Wort ist die Theaterkunst fähig geworden, die großen Inhalte der verschiedenen Kulturepochen aufzunehmen, dem religiösen und sittlichen Ringen der Menschheit Ausdruck zu geben. Dies ist (von dem höchst komplizierten und für unsere Betrachtung kaum fruchtbaren Sonderfall der Oper wollen wir absehen) das Drama.

Im Drama ist der Tänzer der Pantomime als Träger eines Dichterwortes zum Schauspieler geworden. Und den Schauspieler kann nun

die Kinematographie durchaus nicht reproduzieren, sein wesentlichstes Instrument ist ja seine Stimme, und zwar nicht etwa nur soweit sie logisch bedeutsame Wortverbindungen produziert; ihre sinnliche Farbe ihre klanglichen Schwingungen, das völlig unartikulierte Lachen und Weinen sind ja die wichtigsten Ausdrucksmittel des dramatischen Schauspielers. Der heutige Film, der psychologische Dramen vorzuführen sucht und dazu große Schauspieler bemüht, vergröbert in Wahrheit nur den pantomimischen Teil ihrer Ausdrucksmittel, drängt die Schauspielkunst auf eine vordramatische Kulturstufe zurück. Und der sprechende Film wird, wie gesagt, ein sehr wichtiges neues Mittel sein, schauspielerische Reproduktionen zu schaffen; aber, wo er sich selbständig gebärdet, wird er nicht weniger den Charakter einer Minuskunst haben. Denn er wird bei Klang und Bildeindruck doch noch ein Wesentlichstes vermissen lassen, auch wenn wir uns das Bild farbig, die Klangwiedergabe höchst vollkommen denken: der Eindruck eines lebendigen Körpers geht nicht nur durch Aug' und Ohr. Schon der Blick des Auges, der für viele Schauspieler eine so wichtige Wirkung ist, bedeutet mehr als eine optisch faßbare Erscheinung. Der lebendige Körper wirkt über die Rampe hinweg mit vielerlei unsichtbaren und unhörbaren Zeichen, die sich jeder technischen Wiedergabe entziehen werden. Schon vom Schauspieler aus gesehen ist also die Nachahmung des dramatischen Theaters durch den Film hoffnungslos.

Viel mehr natürlich noch vom Standpunkt des Dichters aus. In der Maienblüte der Filmsünden wurden sogar noch »lyrische Filme« angekündigt. Da ein lyrisches Gedicht überhaupt keine abbildbaren sinnlichen Vorstellungen hat oder zu haben braucht, sondern unmittelbare zum Klingen gebrachte Seelenmusik ist, so kann man sich vorstellen, was für ein sentimentaler Kitsch unter diesem Titel gezeigt wurde. — Aber noch heute gibt es Leute, die an dem Gleichnis mit der epischen Form festhalten, die behaupten, im Film lasse sich eine Geschichte erzählen so gut wie im Roman. Dabei wird verkannt, daß auch das epische Gedicht ganz und gar vom Tonfall seines Erzählers lebt, daß nicht Übermittlung irgendwelcher tatsächlichen Vorgänge, sondern die Färbung, die sie durch die Stimme des Erzählers erhalten, die künstlerische Kraft des Romans bildet. Der stumme Film kann von diesem Grundton nichts geben, er kann wie jede Pantomime von zwischenmenschlichen Ereignissen immer nur das sinnfällig Gröbste verraten, und wenn er in seiner Komposition auch nur entfernt einem Erzähler folgen will, der in der Sprache das Mittel hat, große Zeiträume mit einem Satz zu überbrücken, so muß der Film doch zum Wort greifen, er muß die sogenannten Texte, die angeschriebenen Worte bringen, die in der Bildvorführung vollkommen fremd und

keinem sprachkünstlerischen Gesetz unterstehend, rohe, kunstlose Hilfsmittel sind. Sie bedeuten stets in dem Grade eine Kapitulation der Filmkunst, wie es die endgültige Bankerotterklärung einer Malerei ist, wenn man für ihr Erlebnis auf den Titel des Bildes und irgend einen daruntergeschriebenen Text angewiesen ist. Wenn solch ein Filmroman im Einzelnen »schöne Bilder« bringt, so kann das seine künstlerische Gesamtexistenz so wenig rechtfertigen, wie gute Illustrationen die literarische Existenz eines schlechten Buches. Man hatte sich ja angemaßt, uns mit dichterischer Kraft einen Schicksalsablauf fühlen zu machen — was für traurige und groteske Trümmerhaufen dabei übrig bleiben, kann man am »Nibelungenfilm« und am »Gösta Berling« studieren. Und wenn, wie das geschehen ist, die »Karamasoffs« von Dostojewski verfilmt werden und hernach der Inhalt dieses Films in einem besonderen Buche wiedergegeben wird — so ist eben ein Schundroman daraus geworden, ein Rückstand sinnlos roher Stofflichkeit! Es ist Minuskunst in Reinkultur.

Das alles gilt nun im vollsten Maße auch für die Anlehnung des Films an das Drama. Filmdramen, so heißt ja das Schlagwort, und öfter noch als durch Malerei oder Epik hat sich der Film als Drama legitimieren wollen. Aber wir haben hier nicht nur die gleiche Zurückführung des von der Sprache geschaffenen geistigen Inhalts auf die primitiven sinnlichen Möglichkeiten der Pantomime, nicht nur die punktweise Aufhebung der selbstgeschaffenen Form, durch den Zwang, selbst diese armseligen Inhalte noch durch das Wort der »Texte« zu verbinden; es kommt dazu, daß eine der wesentlich formbildenden Kräfte des Dramas, der Zwang zu szenischer Konzentration, ausgeschaltet wird. Gewisse Bühnenschriftsteller haben in vollkommener ästhetischer Ahnungslosigkeit es als einen Vorzug des Films gepriesen, daß er einen schlechthin schrankenlosen Szenenwechsel ermöglicht. — Das ist nicht anders, als ob ein Ruderer davon träumte, wie herrlich er in einem leeren Bassin ohne den leidigen Widerstand des Wassers vorwärts kommen würde. Er kommt in Wahrheit ja nur durch das Zusammendrücken der Wassermasse vorwärts. Und die dramatische Energie, d. h. jene stilisierende Kraft, die Lebensvorgänge zu einer sinnbildlichen Stärke konzentriert, nährt sich nicht zum wenigsten durch die Notwendigkeit, in einer begrenzten Zahl von Szenen den unbegrenzt scheinenden Lebensablauf zu sammeln. Schon aus diesem Grunde verfallen fast alle sogenannten Filmdramen in eine entsetzlich platte kraft- und bedeutungslose Natürlichkeit. Löst ein Film die dramatischen Szenen in viele beliebig wechselnde Schauplätze, so löst er dabei fast stets auch die »Verdichtung«, die künstlerische Kraft. Folgt er dem Szenarium des Dichters, so ist er ohne das Wort vollkommen

hilflos, klebt am »Text«. Je enger sich solch ein Film an ein berühmtes dramatisches Werk klammert, umso sicherer offenbart er sich als eine Minuskunst.

Wo aber steckt nun das schöpferische Element des Films? Wo beginnt seine vielleicht unerhebliche, aber doch jedenfalls originale und wenn auch in noch so bescheidenem Maße wertvolle Möglichkeit innerhalb der Sphäre theatralischer Darbietungen? Sie steckt in dem außernaturalistischen Element, das dem mit dem menschlichen Körper arbeitenden Theater immer vorenthalten bleibt, und über das der Film verfügt. Es ist hier vielleicht nützlich, daran zu erinnern, daß wir bereits ein Theater besitzen, das mit anderen als redenden Körpern arbeitet: das Marionettentheater. Und hier hat man erkannt, daß über eine bloße Spielerei oder einen unzulänglichen Ersatz des richtigen Theaters hinaus die Marionetten einen künstlerischen Wert haben können, wo man gerade die Bewegungsarmut, die Schwerfälligkeit der Figuren zum Ausdrucksträger macht. Sowohl für gewisse groteske als für einige unheimliche Wirkungen (Maeterlinck) ist die Marionette ein durchaus einziges, selbständig wertvolles Material. Im Gegensatz dazu steckt die Kraft des Films in seiner grenzenlosen Beweglichkeit, in der vollkommenen Freiheit, mit der dieser Apparat Raum und Zeit beherrscht. Er kann jedes Tempo für jedes Ding anschlagen: er kann eine Schnellzugslokomotive von einer Schnecke überholen lassen; er kann das Wasser bergan laufen lassen; er kann den vollen Löffel vom Mund rückwärts zum Suppenteller führen, und aus ihm heraus in den noch leeren Zustand; ja er kann sogar die Identität aufheben und uns einen Menschen gleichzeitig an zwei Orten oder zwei Menschen gleichzeitig an einem Ort zeigen. Und all dies im Zuge eines geschlossenen, scheinbar lebendigen Vorgangs. Hier ruht die durch und durch originelle Leistung des Films. Und wie man auch über ihre seelische Bedeutung denken mag, fest steht zunächst, daß hier etwas geschaffen wird, das bisher auf keine Weise zu schaffen war. — Daher kommt es, daß Kulturmenschen heute gar nicht selten erklären, das einzig Reizvolle für sie im Kinotheater seien die gezeichneten Reklamefilms der Industrie, die in der Regel den pompösen Filmdramen oder Filmromanen vorangehen. Wenn ein unübertrefflich elastischer Gummireifen einen Elefanten in die Luft schleudert, oder die beste aller Tinten, da die Flasche umstürzt, das Weltmeer schwarz färbt, so sind das gewiß sehr harmlose Scherze, aber es ist doch jedenfalls eine neue und deshalb auch für Kulturmenschen nicht reizlose Art des Geistes, mit der Materie zu spielen. Diese gezeichneten Filme, die man früher auch zu reinen Ergötzungszwecken anfertigte, sind für die Filmunternehmer im großen zu teuer, und nur die Silhouettenfilme,

deren Figuren gezeichnet, ausgeschnitten und dann für die Photographie mechanisch bewegt werden, sieht man noch zuweilen. — Die photographische Technik aber kann, und das ist das Wesen des sogenannten »Trickfilms«, ganz ähnliche Zauberwirkungen auch mit Naturaufnahmen erzielen. Im Anfang des Films sah man oft die amerikanischen Grotesken, die an originalem Reiz dem meisten, was später kam, überlegen waren: Etwa den geheimnisvollen Umzug, bei dem alle Möbel sich von allein auf ihrem Platz bewegen, oder den im Erdgeschoß aufgedrehten Hydranten, der alle Decken des Hauses durchschlägt, und in den verschiedensten Wohngemächern als eine herrliche Fontäne zutage tritt.

Es ist klar: Hier ist man schon auf dem besten Weg zum Märchen. Und der Märchenfilm hat allerdings außerordentliche, völlig originale Möglichkeiten. All jene Wunder, unter denen der dreidimensionale Apparat des Theaters schwerfällig stöhnt und ächzt, und die er doch immer nur sehr unzulänglich produziert, der Film bewältigt sie spielend. Und wenn er sich erst ganz auf dieser Möglichkeit aufbauen wird, alles Wunderbare in den Vordergrund und alles Psychologische denkbar weit zurückdrängt, so wird der Märchenfilm allerdings ein Gebild von unvergleichlichem Reiz sein. In Deutschland hat diese organische Bestimmung des Films bisher am besten Paul Wegner begriffen. Er weiß durchaus, was der Film im Gegensatz zum Drama leisten kann und soll, und in jedem der Filme, für die er verantwortlich zeichnet, ist eine der charakteristischen Zaubermöglichkeiten des Films bedeutsam in die Mitte geschoben. Nur ist dieser hochbegabte und außerordentlich intelligente Schauspieler kein Dichter. Er hat das technische Prinzip der Filmkunst begriffen, aber er vermag es noch nicht in einer seelisch bedeutsamen Weise anzuwenden. Die Vorgänge, die er auf sehr interessante Weise bewältigt, sind an sich banal und uninteressant. Aber es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß mit diesen neuen, wunderbaren Mitteln auch Vorgänge von erschütternder seelischer Bedeutung zu theatralischer Darstellung gelangen können, daß also der Film seiner originalen Möglichkeit nach auch keineswegs auf das Märchen im Sinne kindlicher Lebensverklärung beschränkt zu sein braucht.

Ich will ein Beispiel für die Originalmöglichkeiten des Films zu theatralischer Darstellung seelischen Geschehens geben. Vor einiger Zeit wurde in den Kinotheatern ein Film nach Ibsens »Nora« gezeigt. Ein guter Regisseur hatte mit ausgezeichneten Schauspielern gearbeitet, hatte schöne Bilder gestellt — und sich dabei so treu wie irgend möglich an Henrik Ibsens Text gehalten. Der Effekt war zunächst ein glänzendes Negativbeispiel für die Unmöglichkeit des Filmdramas,

das die Ereignisfolge eines Dichters beibehalten zu können meint, ohne doch über das Material zu verfügen, aus dem diese Folge gebaut ist: das Wort. In diesem Stück, das notwendig wieder alle Vorgänge auf die Begreifbarkeiten der Pantomime bringen mußte, war aus dem großen sozialen Anklagedrama Ibsens eine bedeutungslose und rohe Kriminalgeschichte geworden. Wenn Frau Linden (die bei Ibsen den selbständigen, innerlich auf eigene Arbeit gestellten und deshalb gerade ohne äußere Not Arbeit suchenden Frauenmenschen bedeutet) auftritt, so sagt sie laut Filmtext: »Mein Mann ist tot, mein Vermögen aufgebraucht« — womit der innere Wert der Figur als Kontrast zu Nora vernichtet ist. Die lange Vorgeschichte ihrer Beziehungen zu Krogstadt kann der Filmtext nicht bringen. »Ich habe mich nach ihm erkundigt«, sagt Frau Lindens Filmschrift — und ihr Einfluß auf diesen ganz fremden Mann wird so vollkommen unbegreiflich und unvernünftig. Rank hat zwar im Film auch die Rückenmarkschwindsucht. Aber daß er sie als Kind einer Ehe hat, die in anderer Art ebenso ruchlos war wie die der Nora, das kann der Film nicht ausdrücken, und so steht die Figur in sinnlos roher Stofflichkeit mitten in der eigentlichen Handlung. Und aus der zartesten Szene des Stücks, dem Dämmerungsgespräch zwischen Nora und Rank, in dem aus unbewußter Schicksalsgemeinschaft zwischen den beiden etwas wie Liebe aufsteigt und sich nur eben mit halben, andeutenden Worten hervorwagt, aus dieser Szene macht der Film, der die verschwebende Zartheit der Worte in Pantomime umsetzen muß, einen vollkommen wüsten Vorgang, annähernd einen Vergewaltigungsversuch. Und wenn nach so viel Sinnlosigkeit nun zum Schluß doch die geistige Abrechnungsszene Ibsens zwischen Nora und dem Manne gebracht werden soll, so versagt das eigentliche Filmtheater vollkommen; fast gleichgültige Pantomimen müssen immer wieder durch Texte unterbrochen werden. Ein ganzer Dialog wird angeschrieben, aber natürlich ein möglichst kurzer, und der Eindruck ist ungefähr, als ob ein mittelmäßiger Reporter, dem der Redakteur nicht mehr als hundertdreißig Schriftzeilen bewilligt hat, den Inhalt von Ibsens drittem Akt wiederzugeben habe. — All dies wird so gründlich angeführt, um darzutun, wozu der Film nicht da ist, was er nicht kann, auf welchem Weg er, beim Aufgebot selbst der besten Mittel im Einzelnen, im Ganzen hoffnungslos scheitern muß. —

Aber dieser im Ganzen und im Prinzip so völlig verfehlte Film hat einen Moment, und zwar ist dies sein allererster, der unübertrefflich aufzeigt, mit welchen Mitteln hier eine wirklich schöpferische Kunst zu entwickeln wäre, eine Kunst, die durch Augenerlebnisse ganz neuer Art uns zu seelischen Erschütterungen, zum Gefühl tiefer Schicksalsverkettung führen könnte. Wenn der Film beginnt, sehen wir eine

hübsche, sonnenbeschienene Biedermeierstube vor uns. In diese Stube hinein greift zu unserem Schrecken eine Riesenhand. Sie nimmt einen Sessel auf, hebt ihn in die Höhe. Allmählich verschiebt sich das Format, und jetzt erkennen wir: es ist eine Puppenstube, und Nora steht über ihr gebeugt und betrachtet verzückt ihren Weihnachtseinkauf! In dieser Formatverschiebung aber, in diesem Ineinandergleiten von Puppenwelt und wirklicher Welt, ist mit einer sinnbildlichen Stärke, die hinter Ibsens treffendsten Worten in nichts zurücksteht, das ganze Problem der Nora, dies verhängnisvolle Leben im »Puppenheim« ausgesprochen. Ein Filmkünstler, der Kraft, Phantasie und Mut gehabt hätte, völlig unbekümmert um Ibsen auf diese technische Möglichkeit, auf diese Formatverschiebung, dieses sichtbare Ineinander von Spiel und Leben, die Tragödie eines Menschen aufzubauen, der hätte ein echtes, keines begleitenden Wortes bedürfendes Filmdrama geschaffen.

Ich will ein weiteres Beispiel für das, was der Film als Theaterkunstwerk kann und nicht kann, einem dramatisierten Roman entnehmen, bei dem die sprachkünstlerischen Grundkräfte natürlich genau so ausgeschaltet werden, und ein genau so ungeformter Stoff zurückbleibt, wie bei dem Drama »Nora«. Gerhart Hauptmanns Erzählung »Phantom« mag man als episches Werk nicht sehr hoch schätzen. Sie setzt aber jedenfalls die Formkraft ihrer sprachkünstlerischen Art ein, schon durch den Rahmen: die aufregenden Ereignisse werden als die Erzählung des Schuldigen gegeben, der nach langen Jahren sich durch diese Niederschrift befreit; seine stockende, um Sachlichkeit bemühte, und doch oft von Erinnerungsgefühlen und Gedanken aufgewühlte Erzählungsart bildet in jedem Augenblick eine Begleitmusik, oder besser eine Beleuchtung, in deren Licht alles Stoffliche seine charakteristische Farbe gewinnt, und sich erst zu einem seelischen Ausdruck formt. Diese Färbung wiederzugeben ist der Film ganz außerstande. Er kann zwar auch, und das ist bei ihm sogar sehr üblich, den Rahmen schaffen: am Anfang den Mann, der sich hinsetzt um zu schreiben — am Ende den, der geschrieben hat. Aber wenn er selbst zwischendurch ein oder das andere Mal das Bild des Schreibenden aufleuchten läßt, es verschwindet doch vollkommen aus unserem Gefühl während der aufregenden Ereignisse; die Gleichzeitigkeit von Sprachton und Sprachinhalt kann der Film auf keine Weise erreichen. — Fast ebenso gehen in dem harten Nacheinander dieser Bildvorgänge die künstlerischen Elemente des Dahingleitens, des inneren Benommenseins verloren, die Hauptmanns Sprache manchmal dem Schicksal seines Helden mitgeben kann. An diesem Punkte aber handelt es sich, wie mir scheint, um keine prinzipielle Unfähigkeit des Films, sondern nur um die vorläufige Unzulänglichkeit seiner Handhabung. Das beweist gerade dieses Film-

werk durch eine Reihe wirklich schöpferischer Momente, — Momente, die eine neue Art von seelischem Ausdruck bedeuten! Zum Beispiel: Das Verhängnis der Hauptfigur stammt aus seiner Begegnung mit einem schönen kleinen Mädchen, das ihn auf einem Schimmelgespann fast überfuhr. Ihr Bild verfolgt ihn und bestimmt all sein Tun. Nun bringt der Film immer wieder Momente, in denen der Ablauf aller sonstigen Handlungen dieses Menschen jäh unterbrochen wird: einen Augenblick ist völliges Dunkel, dann sieht man einen hellen Punkt, der rasend näher kommt und groß wird, man erkennt das Schimmelgespann, das wie ein blendender Blitz vorüberjagt — neue Verfinsterung — der Vorgang geht weiter. Auf diese Weise wird die fixe Idee, die im Innern dieses Menschen all seine Handlungen regiert, vollkommen sichtbar gemacht: das schreckhaft immer wieder auftauchende und verlöschende Bild ist auch für uns Zuschauer rhythmisch ein Äquivalent für die seelischen Dinge, die es zu erleben gilt. — Ein andermal rennt der Held kurz vor einer unabwendbar herannahenden Katastrophe verzweifelt umher. Der Film bringt eine Bilderfolge mit dem Titel »Der taumelnde Tag«. Man sieht den Menschen in einem Warenhaus, auf der Straße, im Theater, — aber jede Situation wirkt, als ob sie auf einem Schiff bei höchstem Seegang aufgenommen sei, alles schwankt auf und ab oder dreht sich in verwirrendem Tempo. Damit ist in einer verblüffenden Weise ein optischer Ausdruck für den inneren Zustand des Menschen geschaffen, um dessen betäubtes Hirn alle Eindrücke wie rasend zu kreisen beginnen. Es ist eine künstlerisch ganz starke Wiedergabe eines Erlebnisses, das in Hauptmanns Vorlage nur ungefähr angedeutet, aber bei Dostojewski z. B. mehr als einmal dichterisch bezwingend gestaltet ist. Es ist ein Innenzustand, den übrigens auch die Volkssprache kennt, die den Ausdruck hat: »Es ging alles rund mit ihm«. — Am Schluß wird der Held zu mehrjährigem Zuchthaus verurteilt, und nun soll das Erlebnis dieser Haft, Beginn, Wirkung und Ende dargestellt werden. Der Filmkünstler läßt den Mann in einen endlos dunklen Gang hineinschreiten, lange, lange — wir sehen ihn schließlich in der Tiefe verschwinden. Und dann taucht er in diesem gleichen endlosen Gang aus dem Dunkeln auf, kommt näher und näher und erscheint schließlich wieder im Licht. Auch ohne den mitgegebenen Titel »Buße und Erlösung« müßte das Augenerlebnis dieser zwei Minuten für uns ein künstlerisch durchaus gültiger Ausdruck für die sieben Gefängnisjahre eines Menschen sein, — nicht mehr und nicht weniger von ihrem Inhalt zusammenpressend, als es die Strophen eines Gedichtes vermöchten.

All das sind nur Einzelheiten und Ansätze, eingebettet in einen noch von Grund aus unkünstlerischen Versuch, mit den Mitteln des

Films sprachkünstlerische Formen nachzuzeichnen. Aber all das zeigt, daß es eigene Mittel des Films Seelisches darzustellen gibt, und zwar Mittel, die immer mit der grenzenlos freien Behandlung von Raum und Zeit zusammenhängen. Es handelt sich nur darum, daß eine solche Filmmöglichkeit einmal, statt Einzelpunkte eines falsch angelegten Ganzen zu ergreifen, in das Zentrum einer Komposition tritt — daß sie, in der vorhin bei Nora angedeuteten Art, ein Schicksal wahrhaft sinnbildlich darstellt. In diesem Augenblick wäre ein echtes Filmkunstwerk geschaffen: Ein neues Drama, das zur Darstellung des Menschlichen nicht mehr auf die primitiven und rohen Vorgänge der Pantomime angewiesen ist, ein Drama, das mit seinen Mitteln vielleicht nicht so weit, aber so tief greifen könnte wie das Sprachkunstwerk. — Die Möglichkeiten des Films sind noch unübersehbar. Zum Beispiel kann die landschaftliche Stimmung, über die dramatische Dichtung ja auch in einem beschränkten Maße und gerade bei Shakespeare mit höchster Wirkung gebietet, vollkommen beliebig eingesetzt werden. Ein neueres Filmwerk, das im Kern leider wieder einen geschickt verbildlichten, aber gar nicht spezifisch filmischen, primitiv psychologischen Vorgang hat, »Sylvester« von Karl Mayer, verwendet die Landschaft vollkommen unabhängig vom eigentlichen Handlungsvorgang als seelische Interpunktion; es schafft aus Meer, Haide, Wald, Schnee, Sturm eine ganze Begleitmusik für die in der Großstadt spielenden Vorgänge. — Für dieses Filmwerk »Sylvester«, ist übrigens auch zum erstenmal unter dem Titel »Drehbuch« eine literarische Partitur gedruckt worden. Sie arbeitet zum Teil noch irrtümlich mit literarischen Mitteln, mit dem verkürzten und verschränkten Satzbau gewisser Expressionisten. Aber sie bietet manches merkwürdige Neue. Dort, wo wir im Drama die Personennamen zu sehen gewohnt sind, am Rande, stehen Filmbefehle: »Heranrollend langsam«, »es hält der Apparat«, »langsam verdunkelt«, »gesamter«, »größer!« — und der Text, die eigentliche Bildbeschreibung, ist durch viele »und« oder »doch« gegliedert, die nicht ganz schlecht das Weitergleiten oder das jähe Abbrechen einer Bildfolge sprachlich widerspiegeln. Solch ein Buch erscheint vorläufig nur als eine technische Kuriosität und ist sicher auch nicht mehr als ein Anfang. — Aber es könnte der Anfang einer neuen Literaturgattung sein! Man bedenke nur, daß sich die ersten Dramendrucke als schwerverständliche Niederschläge der Theatertechnik kaum weniger fremdartig in der üblichen Literatur werden ausgenommen haben.

Überhaupt dürfte es nicht ohne orientierenden Wert sein, die heutige Situation des Films mit den Anfängen des modernen Dramas im elisabethanischen England kurz vor dem Auftreten Shakespeares zu

vergleichen. Das Theater gehörte damals für die Gebildeten keineswegs zur eigentlichen Kunst. Es war eine recht rohe Vergnügung, eine Sache für exzentrische Aristokraten und den gemeinen Pöbel. Als Dichter konnte sich Shakespeare selber für die gebildete Welt ja erst legitimieren, indem er seine Epen drucken ließ, die für uns als ganz unpersönliche Zeitprodukte kaum in Betracht kommen. Dramen, diese rein praktischen Erfordernisse einer Theateraufführung zu drucken, fiel jener Generation noch gar nicht ein. Der entscheidende Sieg Shakespeares spiegelt sich ja gerade darin, daß man nach seinem Tode auf den Gedanken kam, seine dramatischen Gedichte einer Sammlung in Buchform wert zu finden. Die Raubdrucke der einzelnen Stücke vorher waren im Sinne der Zeit Sensationen für das Volk der Theatergänger, keineswegs Literatur. Das blieb geraume Zeit so, obschon — oder weil Leute von literarischer Bildung, Akademiker, ihre Kräfte für das Drama einsetzten. Deutlich genug spüren wir den Widerstand dieser Kreise dagegen, daß ein Mann vom Bau, von der Technik her, ein Schauspieler, nämlich eben dieser William Shakespeare, es sich herausnimmt, Stücke zu schreiben. Sein Sieg kam aber grade daher, daß er die Bedingungen des Theaters von innen heraus begriff, daß er deshalb nicht mehr lyrische Entladungen und epischen Vortrag aus der Literatur auf die Bühne brachte, sondern aus den Bedingungen seiner Schauspielkunst die neue Wortform schuf: das Wortgefüge, daß nur noch der Leib schauspielerische Aktion ist. — Nicht viel anders aber ist die heutige Situation des Films. Wir haben schon (die Beispiele, die ich gab, beweisen es) Vorläufer einer wirklichen Filmkunst, — Vorläufer, wie sie das Shakespearesche Drama hatte. Im ganzen aber ist der Film noch ein rohes Vergnügen für die Snobs und den Pöbel außerhalb der Kunst. Das macht, daß der Film seine wahren Mittel noch nicht begriffen hat, und, genau wie das Drama in seinen Anfängen, in der Richtung auf bekannte Poesieformen sich bewegt, und deshalb Minderes und Ungestaltes erzeugt.

Sobald er seine Kräfte auf das wirklich schöpferische Zentrum seiner Sphäre versammelt hat, — d. h. auf den Apparat, für den Naturaufnahmen aller Art, einschließlich der schauspielerischen Pantomime, nur Rohstoff sind, mit denen die Herrichtung des eigentlichen Filmwunders erst beginnt! — sobald der Film diese Einstellung erreicht hat, wird er ein neues und echtes Kunstwerk schaffen. Der kommende Shakespeare des Films wird, aller Voraussicht nach, nicht aus einem germanistischen Seminar und nicht aus einem Literaturcafé, sondern aus einem photographischen Atelier kommen. — Ein Techniker von künstlerischer Phantasie, wie es Shakespeare war!

Mitbericht.

Adolf Behne:

Der Film, wie wir ihn heute in den Kinotheatern sehen, ist von einer geradezu grotesken Kompliziertheit. Seine Mitarbeiter sind so zahlreich und gehören so verschiedenen Arbeitsgebieten an, daß die Frage nach den Elementen dieses Gebildes schwer zu beantworten ist. So ziemlich jede Kunst arbeitet am Film mit, der nach der Buntheit seiner Komponenten selbst die Oper weit übertrifft. Aber welche Kunst arbeitet im Film primär und elementar? Die meisten offenbar doch nur peripherisch. Und doch ist es sicher, daß der Film als Kunstwerk nur sein kann, wenn er etwas anderes zu sein vermag, als das mixtum compositum von hundert Nebenberufen.

Wie ist es? Ein Dichter hat einen Roman geschrieben. Ein Schriftsteller macht daraus ein Manuskript. Schauspieler und Regisseure werden vom Theater engagiert. Ein Architekt baut Außen- und Innenräume. Die Natur wird gleichfalls engagiert, als Berg, Wiese, Wald. Komplizierte Beleuchtungsanlagen. Maler, Bildhauer und Kostümkenner. Dann wird das Filmmanuskript gespielt — stumm gespielt; stumm aber doch nicht pantomimisch. Es wird nicht in der Reihenfolge der Szenen im Manuskript gespielt, sondern ganz unabhängig von der logischen Entwicklung. Denn das Spiel geschieht ja überhaupt nur für den photographischen Apparat. — Ist das Spiel der einzelnen Szene so, wie es sein soll, vom Apparat festgehalten, so wird der ganze Bühnenaufbau abmontiert. Mit allen seinen Farben, Dreidimensionalitäten, Bewegungen, Lichtern, Schatten, Menschen ist er gebaut nur, um in ein Stück Schwarzweißfläche verwandelt zu werden. Viele zusammengesetzte Bilder ergeben am Ende einen Gelatinestreifen, der x-mal kopiert wird und 1000-x-mal durch den komplizierten Vorführungsapparat gedreht wird, in besonderen Theaterräumen, bei Musikbegleitung. Er wirft seine Photos als Projektion so schnell hintereinander auf die Leinwand im verdunkelten Raume, daß ein fortlaufend bewegtes Bild entsteht — unterbrochen nur von kurzen Schriftworten, begleitet von Lachen oder Weinen oder von Langerweile. Wirklich ein unheimlich komplizierter Vorgang. Ein Theater wird aufgebaut, das niemand sieht; nur der Apparat schluckt es ein. Ein anderer Apparat speit ein schwaches Abbild jenes Reichtums aus, vor zahllosen aufgerissenen Augen. Und diese ärmliche Schwarzweiß- und Flächenreduktion ist das intendierte Produkt. Dichtung, Photographie, Malerei, Theater, Mimik, Bewegung, Projektion ... was ist der Film? Gibt es eine Kunst des Films? Die Beantwortung dieser Frage setzt die Klärung einer anderen voraus: welches sind die ganz besonderen neuen und spezifischen Voraussetzungen

des Films? Wir werden das am ehesten erkennen, wenn wir seine bisherige Entwicklung ansehen.

Das erste Stadium war: bloße Reproduktion. So wie man alles photographieren kann, kann man auch alles filmen. Eine rein technische Angelegenheit, Nullpunkt jedweder Schöpfung.

Zweites Stadium: der Vorgang, der gefilmt werden soll, wird gestellt, reguliert durch eine Regie. Es lag sehr nahe, daß man zunächst das gewohnte Theater spielte — in der Annahme: was auf der Bühne gut wäre, muß auch als Film so gut sein — wie es bei Verlust des Wortes eben sein kann.

Drittes Stadium: es wird noch Theater gespielt, aber immer mehr unter Beobachtung der spezifisch optischen Momente. Es wird noch Drama gespielt, aber es ist nicht mehr einfach das Drama der Sprechbühne. Heute ist man dabei, das optische Drama immer reiner für reine Anschauung zu entwickeln.

Was bedeutet das?

Das Spiel vor dem Aufnahmeapparat, sagen wir kurz: die »Filmbühne«, wird immer mehr und immer bewußter gestaltet von der Wirkung des laufenden Films aus. Das Verhältnis »Filmbühne« zur »Filmprojektion« hat sich bereits gewandelt. Die Projektion gibt nicht mehr gehorsam die Filmbühne wieder, wie sie ist, sondern beginnt die Struktur der Filmbühne von sich aus zu organisieren, und ihr nächster Schritt wird sein, daß sie auch den Aufnahmeapparat um- und neubildet — nach ihren Erfordernissen. Hier sind, wenn man will, die ersten bescheidenen Ansätze zu einem Stil des Films, die freilich fast immer noch im äußerlichen Stilisieren stecken bleiben. Immerhin: es ist zu notieren, daß z. B. im Nibelungenfilm kaum noch ein rein reproduktives Element vorhanden war. Kein Baum war nach der Natur photographiert, wie er zufällig aussieht. Jedes Stückchen Natur war künstlich auf die Bildwirkung der Projektion hin fabriziert worden. Hier spielen also künstlerische Elemente hinein, aber es sind die Elemente anderer Künste, die hier sekundär erscheinen.

Man kann nicht bestreiten, daß der Film schon auf dieser Stufe in einigen guten Exemplaren sich vom Bühnendrama viel weiter entfernt hat, als man gemeinhin annimmt. Gerechterweise kann man einen Film wie die »Ehe im Kreise« von Lubitzsch nicht mehr als Schauspielersatz bezeichnen. Mir scheint, daß gerade auf dieser Stufe der Film eine äußerst willkommene analytische Arbeit verrichtet — oder uns anregt, sie zu verrichten. Er beweist durch sein Beispiel, daß wir den Begriff »dramatische Kunst« neu und viel weiter und doch präziser fassen müssen als bisher. Es ist nicht richtig, das Filmdrama, weil es des Wortes entbehrt, schlechthin als Theatersurrogat abzutun.

Das Drama der Bühne ist konstituiert aus hauptsächlich zwei Elementen: dem Wort und der Bewegung. Und das Wort wiederum hat zwei Momente: es ist Inhalt und es ist Klang. Wie ist nun beim Bühnendrama die Zuordnung dieser Elemente?

Wir finden eine Verleimung. Gleichzeitig mit der Mitteilung eines Inhaltes werden immer eine Bewegung und ein Klang als Stimmungselement vermittelt. Das Wort führt. Bewegung und Klang sind Illustrationen und werden in kleinen Augenblicksdosen hineingeschaltet. Ich habe das nirgends konsequenter durchgeführt gesehen, als im Moskauer Jiddischen Kammertheater.

Der Spielfilm beweist nun, daß es ein Irrtum wäre, zu meinen, weil diese Art der Zuordnung der dramatischen Elemente die Tradition ist, es sei prinzipiell nur diese Zuordnung möglich. Keineswegs! Wie steht es denn mit den genannten Elementen und ihrer Zuordnung im Spielfilm?

Wenn man gemeinhin sagt, dem Spielfilm fehle das Wort, so ist ja schon dies ein Irrtum. Das Wort als Mitteilung wird nur anders vorgetragen. Nicht mündlich, sondern schriftlich. Die eine Methode ist genau so legitim wie die andere. Nicht also das Wort fehlt, sondern nur der mit dem gesprochenen Wort auf der Bühne verbundene Klang, die klangliche Stimmung der Mitteilung. Aber sehen wir recht zu, so finden wir auch sie im Film wieder... als Begleitmusik.

An Stelle der »Verleimung« finden wir im Spielfilm eine mehr konstruierte Differenzierung und Konzentrierung. Der stimmungshafte Klang des Wortes wird für sich genommen. Es stellt sich heraus, daß die stimmungshafte Untermalung durchaus summarisch geschehen kann. Liebe, Haß, Eifersucht, Wut, Enttäuschung und Kummer... wir wollen sie nicht mehr als theatralisch-imitatives Geflüster, Gefauche, Gekrächze (hat man schon je auf der Bühne einen Ritter ohne Krächzen sprechen hören?). Diese immer gleichen Strömungen und Emotionen, dieses Agens, liefert eine Begleitmusik typischer, bescheidener und sauberer. Es genügt eine allgemeine und ungefähr treffende Klanguntermalung, weil wir der individualistischen Überspitzung dieser Dinge müde sind.

Das Wort erscheint nicht mehr als laufende Mitteilung, als das Element, das die Handlung sozusagen mit und nach sich — und meist hinter sich her führt, sondern taucht nur von Zeit zu Zeit an bestimmten Verdichtungsstellen der Handlung erhellend, konzentriert, auf. Nicht mehr also sind Wort und Bewegung Moment für Moment ineinander geschaltet, sondern auf tausend Moment Bewegung fällt ein Wort. So tritt nach vorn als das führende Element der Handlung die Bewegung.

Der Film lehrt uns, daß die Bindung der dramatischen Elemente

im Theaterstück keine endgültige ist. Er hebt die glatte Identifikation Drama-Theaterstück auf. Er zerlegt das Theaterstück in seine Faktoren und ordnet diese neu, nämlich ökonomischer. Er zwingt, die Begriffe neu zu durchdenken und beweist, daß z. B. »ungesprochen« nicht gleich »stumm« ist.

Durch den Zwang innerer Logik trat also schon im Spielfilm Bewegung als das tragende Element immer mehr nach vorn.

Sieht man neben einem guten neuen Film von Chaplin oder Lloyd einen früheren Film, so erkennt man sehr deutlich, daß der eigentliche Fortschritt darin liegt, daß die Bewegung, die anfangs nur ein technischer Effekt und eine Möglichkeit mehr war, zunehmend zum bestimmenden Faktor wurde. Es ist die außerordentliche Bewegungsspannung dieser Filme, die einer im ganzen so sehr auf Dynamik eingestellten Zeit Freude macht. Und auch schon ein zweites Moment beginnt hier aus einem zufällig und seiner selbst unbewußt passiv daseienden zu einem aktiven und organisierenden zu werden... das Licht. Der gute Spielfilm heute ist eine mehr oder minder gescheite, witzige, geschmackvolle »Literatur«, die anschaulich gemacht wird. Die Anschaulichkeit gelingt nur, wenn das bewegte Bild nach Möglichkeit entspricht den ästhetischen Gesetzen der Spannungen, der Kontraste, der Übereinstimmungen, die im zeitlichen Ablauf die Proportionen von Hell und Dunkel, die Intensitäten, Wandlungen und Pausen des Lichtes erfahren. Ich sagte: nach Möglichkeit. Denn ganz kann der Spielfilm diesen Gesetzen nie Genüge tun, weil in ihm Bewegung und Lichtspiel nur materiell denkbar sind, angeknüpft an die fremde Logik des literarischen Sujets.

Wahrscheinlich wird der Film in seiner Gesamtheit ungefähr auf dieser Stufe stehen bleiben. Er wird sauberer und technisch freier werden, wird Bewegung und Licht immer besser berücksichtigen. Aber er wird, da Tendenzen der Aufklärung, Belehrung, Unterhaltung, Zerstreuung in ihn hineinspielen, das Sujet nicht verlassen. Dagegen ist auch gar nichts einzuwenden. Er kann in dieser Form nicht nur erstaunlich gut belehren, indem er Dinge, die nicht »sichtbar« sind, durch Zeitlupe und Zeitraffer und andere Methoden »anschaulich« macht, sondern er kann auch ästhetisch erfreuen. Aber freilich: Film als Kunstwerk kann er so nicht sein, obwohl er mehr oder minder künstlerisch sein kann. Denn der Film als Kunstwerk ist nur möglich als die reine und unmittelbare Gestaltung seiner spezifischen und neuen Elemente ... und das sind Bewegung und Licht. Der Film als Kunstwerk kann sich nicht begnügen, Bewegung und Licht gegenständlich-materiell mitlaufen zu lassen, als sausendes Auto, als Flieger, als Scheinwerfer oder Laternenschimmer, er muß vielmehr

diese ihm gegebenen Momente primär und elementar selbst zur Gestaltung führen ... muß es deshalb, weil er es kann.

In den letzten Jahren finden sich Versuche dazu in verschiedenen Ländern. In Rußland arbeitet der Maler Baranow-Rossiné an ähnlichen Versuchen — in Amerika Sheeler, in Paris der Amerikaner Man Ray. Der erste aber, der schon 1919 vom statischen Bilde den Schritt zur Erforschung und Gestaltung des dynamischen, d. h. des die Zeit als Gestaltungsfaktor in seinen Plan aufnehmenden Bildes gemacht hat, war der schwedische Maler Vicking Eggeling, dem sich in Deutschland Hans Richter und Werner Gräff anschlossen. Im vorigen Jahre fand im Théatre Michel zu Paris eine Vorführung der Filme Richter, Sheeler und Man Ray statt.

Es sind ausnahmslos Maler, und zwar Maler der radikalen Linken, die sich mit dem Problem des Filmkunstwerks beschäftigen. Das ist sehr verständlich, aber es liegt darin auch eine gewisse Gefahr. Der Ruttmannfilm und die an sich sehr interessanten Versuche Baranows laufen darauf hinaus, das abstrakte Bild etwa eines Kandinsky kaleidoskophaft beweglich zu machen. Das liegt vielleicht in der Richtung dieser Malerei, und es führt zumindest bei Baranow zu entzückenden Farb- und Lichtspielen. Aber es ist doch offenbar, daß hier die spezifische Filmtechnik in den Dienst bildkünstlerischer Tendenzen gestellt wird und also wiederum nicht elementar und primär arbeitet. Die Fruchtbarkeit des Eggelingschen Versuches hat sich bereits bewiesen, denn wenn der Anfang auch bei ihm eine gewisse Betonung des graphischen Charakters aus leicht zu verstehenden Gründen aufwies, so ist Eggelings Idee nicht an die graphische Entwicklung abstrakter Formen gebunden. Für die Erkenntnis elementarer Gestaltungsgesetze in Zeit und Raum kann gerade der Film Eggelings ausgezeichnete Dienste leisten. Für die Lösung des modernen Problems, das Moment der Zeit in die künstlerische Gestaltung einzubeziehen, hat er bahnbrechend gewirkt. Bekanntlich haben auch russische Künstler nach der Revolution an der Aufgabe gearbeitet, die grundlegende Bedeutung des Films für diese Aufgabe aber hat erst Eggeling erkannt. Hier liegen Anfänge der Schaffung einer neuen Sprache. Unser Auge wird erst in strenger Disziplin lernen müssen, zeitliche Folgen als Einheit, gleichsam als neue Dimension, zu sehen.

Aussprache.

Julius Petersen:

Eine Ergänzung der beiden Vorträge von Bab und Behne ist schwer, da sie nicht in gleicher Richtung gingen. Bab verfolgte die Möglichkeiten der Zukunftsentwicklung des Films, während Behne sich innerhalb der Grenzen seiner heutigen Leistungsfähigkeit hielt. Der Analogie »Shakespeare des Films« in der Erwartung,

daß lediglich aus den Kräften und der Technik des Films ein Genie erstehen werde, kann Petersen nicht beistimmen, denn auch Shakespeare ist nicht aus dem Theater allein hervorgegangen, und die Vorbereitung seiner Leistung durch dichterische Vorläufer darf nicht übersehen werden.

Optische Musik vermag der Beleuchtungsinspizient des Theaters besser zu bieten als der Film. Übrigens wurde das Wort, optische Musik, bereits im 18. Jahrhundert gebraucht, wo man von den Wandeldekorationen der Oper als einer »Musique des yeux« sprach.

An eine starre Unveränderlichkeit der pantomimischen Ausdrucksmittel glaubt Petersen nicht, schreibt ihnen vielmehr Entwicklungsmöglichkeiten zu.

Carl Hagemann:

Regie als Kunst.

Das gedruckte Buch der dramatischen Dichtung oder die gestochene Partitur der Oper erzeugen beim Bühnenkünstler, beim Regisseur die innere Vorstellung der bühnenmäßigen Erscheinungsform als eine kontinuierliche Serie räumlicher Gestaltungen in zeitlich bedingtem Ablauf für das Auge und die innere Vorstellung des sprachlich-klanglichen Ausdrucks als Folge gesprochener oder gesungener Äußerungen der dramatischen Figuren für das Ohr. Das Bild, die Plastik, auch die gedruckte Dichtung, wenn man will, stehen, optisch vermittelt, lediglich im Raum, an sich unabhängig vom Phänomen der Zeit — die Musik erklingt und verläuft, akustisch vermittelt, lediglich in der Zeit, an sich unabhängig vom Phänomen des Raumes. Das Kunstwerk der Bühne steht dagegen in jedem Augenblick seines Ablaufs im Raum und zieht, optisch und akustisch vermittelt, in einer bestimmten, seinem immanenten Rhythmus entsprechenden Zeit und zeitlichen Gliederung vorüber. Wobei die räumliche Begrenzung durch die Verhältnisse eines gegebenen Spielplatzes mit Rücksicht auf die Möglichkeit einer zwanglosen Aufnahme des Gesehenen und Gehörten durch den Genießenden und die zeitliche Begrenzung durch Wesen, Stil und Umfang des einzelnen Kunstwerks gegeben ist. An die Stelle der frei empfangenen oder im Erlebnis wurzelnden Idee und ihrer, zu einer inneren Vorstellung des Kunstwerks von der Phantasie gerundeten Ausgestaltung, wo dann bei den meisten anderen Kunstgattungen derselbe Künstler auch die sinnfällige Formung vollzieht, tritt in der Kunst der Bühne das Buch oder die Partitur eines Künstlers als Vorwurf für die endgültige Erscheinungsform des Kunstwerks durch einen andern Künstler. Oder besser: der Totalitätskünstler der Bühne, der eigentliche Theaterkünstler hat sich in den Dichter (den Dramatiker) und den Regisseur gespalten. Der Dramatiker findet und erfindet, dichtet und verdichtet: er schafft die Voraussetzung des Bühnenwerks — der Regisseur formt den sinnlich mühe-

los aufnehmbaren letzten und maßgebenden Ausdruck des seiner äußern und innern Struktur nach in der dramatischen Dichtung Festgelegten: er läßt das Bühnenwerk selbst erstehen. Der Dramatiker liefert die Risse, der Regisseur richtet den Bau. Stellt der Schaffensprozeß eines für andere genußfertigen Kunstwerks von der ersten Konzeption bis zur sinnfälligen Formgebung einen mehr oder minder kontinuierlichen Verlauf dar, so wird das Kunstwerk der Bühne vom Dramatiker bis an die Bühne herangeführt und vom Regisseur auf der Bühne selbst vollendet. So wenigstens will es zumeist die Praxis unserer Theater von heute. Dramatiker und Regisseur sind hier verschiedene Personen. In der Oper wird diese Zweiheit sogar meist zur Dreiheit oder gar zur Vierheit. Für diesen Fall spaltet sich der Dramatiker oft nochmals in den Textdichter und Komponisten, der praktische Bühnenkünstler in den Regisseur und Kapellmeister. Wenn der Schaffensprozeß eines Malers vom ersten Aufdämmern der grundlegenden Idee bis zur Rahmung und noch weiter bis zur richtigen oder doch möglichst günstigen Schaustellung des Bildes im Oberlichtsaal — wenn der Schaffensprozeß des Dichters (des Lyrikers oder Epikers) vom ersten Aufdämmern der grundlegenden Idee bis zur Drucklegung und noch weiter bis zur angemessenen, nicht nur fehlerfreien, sondern vor allem auch stilvollen äußern Gestaltung des Buches reicht und der Regel nach jeweils von einem einzigen Künstler, eben dem Maler oder Dichter, wahrgenommen wird und wahrgenommen werden muß, sollte entsprechend auch das Kunstwerk der Bühne vom ersten Einfall bis zur Vollendung, bis zur sinnfälligen Erscheinungsform von einem einzigen Künstler erschaffen, zu Ende geschaffen werden. Das Kunstwerk der Bühne müßte theoretisch-systematisch also derart entstehen, daß der betreffende Künstler sich ein für die musikalische Ausdeutung geeignetes dramatisches Gedicht schreibt, dies Gedicht in Musik setzt, die in der Partitur schematisch festgelegte Oper für die Bühne und schließlich auf der Bühne gestaltet (d. h. musikalisch und szenisch einstudiert) und bei der Aufführung selbst vom Dirigentenpult aus leitet. Bei der Erstaufführung an jeder einzelnen oder doch an jeder bedeutenden Bühne wenigstens. Denn es ist natürlich unmöglich, daß der Opernschöpfer bei der wirtschaftlichen Ausnutzung seiner Arbeit gleichzeitig an mehreren Theatern für die Aufführung seines Werkes tätig sein kann. Jedes echte Kunstwerk ist ohnehin einmalig. Auch das Bühnenkunstwerk. Im Grunde gibt es am Theater nur Premièren. Sie allein haben rechte und letzte Kunstgeltung. Wenn das betreffende Werk bis ins Einzelnste vorbereitet ist, also bei der Erstaufführung einwandfrei herauskommt, sind die Wiederholungen nur Kopien. Schon aus diesem Grunde könnte es ausreichen, wenn der Opernschöpfer lediglich bei jeder Erstaufführung sein Werk

selbst dirigieren und damit für weitere Abende das Beispiel geben würde. Außer den griechischen Tragikern, von denen man weiß, daß sie die Aufführungen ihrer Stücke zu den großen Volksfeiern des Landes und Staates selbst inszeniert und geleitet haben, und von denen man annimmt, daß auch die Musik zu den Chören von ihnen stammt, kennen wir keinen Fall in der Kunstgeschichte, wo die Vierheit des Dichters, Komponisten, Inszenators und Kapellmeisters jeweils in einer einzigen künstlerischen Persönlichkeit vereinigt gewesen ist. Außer Richard Wagner vielleicht, der seine Musikdramen gedichtet und komponiert und im Bayreuther Festspielhause selbst von Grund aus einstudiert und inszeniert, meines Wissens allerdings nie selbst dirigiert hat. Er hätte sie aber, da er ein ausgezeichneter Kapellmeister war, dirigieren können und hat es wohl nur aus äußeren Gründen für praktischer gehalten, sie unter seinen Augen und nach seinen Angaben von ihm, dem Meister, ergebenen Schülern und Jüngern dirigieren zu lassen. Deshalb mag man ihn hier immerhin als Beispiel nennen. Mozart war Komponist, Inszenator und Dirigent seiner Opern, nicht aber ihr Dichter. Auch Offenbach hatte die Vielseitigkeit Mozarts, doch stammen die Texte seiner Bouffonerien ebenfalls nicht von ihm. Von heute Lebenden ist Franz Schreker Dichter, Komponist und Dirigent seiner Opern, ebenso manchmal wenigstens — im »Guntram« und neuerdings wieder in »Schlagobers« und »Intermezzo« — Richard Strauß. Als Inszenator haben sich beide wohl aus guten Gründen bisher kaum ernsthaft versucht. Natürlich kann die Forderung nach dieser Totalitätspersönlichkeit des Operntheaters — die gewiß durchaus theoretischer Natur ist und in der Praxis an der Unerfüllbarkeit der damit verknüpften Bedingungen für den einzelnen Künstler und Menschen schon an und für sich scheitern muß — nur für lebende Opernschöpfer gelten. Die Inszenierung von Schauspielen und Opern verstorbener Autoren verlangt nach einem andern Künstler als Regisseur und nach einem andern Künstler als Dirigenten, wenn sich nicht, was eben wiederum ganz selten ist, die nötige Regie- und Dirigentenbegabung im selben Künstler vereinigt finden. Und schon deshalb ist die Regie eine äußerlich und innerlich berechtigte und notwendige Kunst und ein künstlerischer Beruf, ist der Regisseur ein Künstler von maßgebender Bedeutung. Ohne den Berufsregisseur gäbe es keine Aufführung toter Autoren, gäbe es kein Klassikertheater, wenigstens kein lebendiges, kein heutiges. Denn man könnte sich schließlich vorstellen, daß auch wir uns, wie zum Beispiel die Japaner, für die großen klassischen Dramen mit einer angestammten, ein für allemal festliegenden Inszenierung und Inszenierungsart begnügten. Doch tun wir dies bekanntlich nicht. Im Gegenteil. Wir wünschen auch unsere Klassiker durch-

aus mit den Mitteln der heutigen Bühne und nach den Normen der heutigen Bühnenkunst gestaltet zu sehen und zu hören.

* * *

Der Schaffensprozeß der Regie zerfällt in zwei Funktionen: in das Nacherleben der dichterisch-dramatischen Vision nach Maßgabe des Buches oder der Partitur — mehr noch: in das Steigern und Verdichten dieser Vision zu einer scharf umrissenen optisch-akustischen Vorstellung aus eigenster mitschöpferischer Potenz heraus und in die Umsetzung des innerlich Geschauten und Gehörten mit dem gesamten lebenden und toten Apparat der jeweiligen Bühne. Die spezifische Regiebegabung führt bei intensivster Beschäftigung mit der dramatischen Dichtung zum grundlegenden Regieeinfall und zu seinem Niederschlag im Regiebuch — die praktische Beherrschung der Gesamtmittel und die suggestive Beeinflussung der im Umkreis der Bühne tätigen Menschen zur sinnfälligen Formung des Theaterkunstwerks auf den Proben, mit Rücksicht auf seinen endgültigen Gesamtausdruck in. der ersten Aufführung. Wohl muß der Regisseur ein durchaus universell-künstlerischer und universell-gebildeter Mensch sein: ein Stück Dichter, Maler, Plastiker, Musiker und Gelehrter im Sinne kosmopolitisch-polihistorischer Kenntnisse und Erkenntnisse — die spezifische Regiebegabung als solche ist aber eine künstlerische Begabung völlig für sich und steht außerhalb der übrigen Kunstbegabungen. Man kann sich einen Universalmenschen ausdenken, der als Dichter, Maler, Plastiker, Musiker und Gelehrter gleich Vorzügliches leistet und doch nicht in der Lage ist, auch nur einen Varieté-Sketch zu inszenieren. Die Regiebegabung ist vielmehr eine so von jeder andern Kunstübung abseits liegende Fähigkeit des modernen Kulturmenschen, daß dieser gedachte Universalkünstler und Gelehrte zu allen seinen Begabungen mit großer Wahrscheinlichkeit kein Regisseur von Rang sein wird. Schon ein Nur-Maler, Nur-Plastiker und Nur-Musiker, vom Nur-Dichter ganz zu schweigen, pflegt gemeinhin als Regisseur zu versagen. Er weiß immer nur von seiner besonderen, sein ganzes Wesen erfüllenden Kunstübung aus an das Theaterkunstwerk heranzutreten und wird für die Bühne deshalb, wenn überhaupt, einseitig betonte Ergebnisse erzielen. Eher noch findet man beim Schauspieler oder beim Gelehrten (Literaten) Regiebegabung. Der Regiekünstler von Rang und Eigenart pflegt immer nur so weit Dichter, Maler, Plastiker und Musiker zu sein, ist immer nur insoweit dichterisch, malerisch, plastisch und musikalisch begabt, wie er es zur Betätigung in der Regiekunst nötig hat. Oder umgekehrt: die spezifische Regiebegabung pflegt nur dann aufzutreten, wenn die Künstlerschaft in einem der genannten Kunstzweige nicht dominiert.

Die künstlerische Arbeit mit dem so heterogen zusammengesetzten, weitschichtigen, äußerst komplizierten und subtilen Apparat der modernen Schaubühne setzt also eine Einstellung und Begabung des künstlerischen Menschen voraus, die durchaus an und für sich besteht — ganz abgesehen davon, daß (wieder im Gegensatz zu den anderen Kunstzweigen) die Fähigkeit einer suggestiv-dämonischen Beeinflussung zum mindesten der Schauspieler (aber eigentlich auch der übrigen, am Gesamtkunstwerk irgendwie beteiligten Künstler, Kunsthandwerker, Handwerker und Arbeiter) als unerläßliche Voraussetzung jeder Art von Regiebegabung zu gelten hat. Der Regisseur arbeitet nicht, wie alle anderen Künstler (außer dem Komponisten) lediglich mit einem toten Stoff als bildsamem Material, er vollendet das im Buch oder in der Partitur angelegte Bühnenkunstwerk vielmehr mit Hilfe anderer Menschen. Mit Künstlern und Technikern und Handwerksmeistern aller Art für die Inszenierung (für die Ausgestaltung des jeweiligen Spielplatzes als ausdrucksreiches, dem Ablauf des dramatischen Geschehens und dem Stil der Aufführung adäquat beleuchtetes Bühnenbild) und mit Menschendarstellern als Träger des gesprochenen und gesungenen Wortes, als Verkörperer der dichterischen Figuren. Sein wesentlichstes Material ist also wieder ein Künstler: der Schauspieler. Der Dichter des Bühnenstücks braucht den Regisseur, der Regisseur seiner Aufführung braucht den Schauspieler. Und (in Parenthese sei's bemerkt) der Schauspieler braucht den Regisseur. Der Regisseur steht als Mittler zwischen Dichter und Schauspieler. Als eine Art von Major domus des Dichters und als eine Art von Mentor des Schauspielers. Ohne diese konzentrisch angeordnete Dreieinigkeit kein Bühnenkunstwerk, ohne ihre reibungslose Zusammenarbeit keine einheitliche Wirkung. Der Regisseur arbeitet als Mensch mit Menschen, als Künstler mit Künstlern, als Meister mit Arbeitern aller Art und Grade: er schafft sein Werk nach Verabredung mit allerlei Hilfskräften und durch Überwachung der in jedem einzelnen Ressort des Bühnenbetriebes herzustellenden sachlichen Arbeiten und Leistungen und auf Grund von Beeinflussung bestimmter, für die sinnfällige Darstellung von dichterischen Figuren begabter Künstler, der Schauspieler. Das Bühnenkunstwerk beruht in der Suggestivwirkung des Dichters auf den Regisseur als endgültigen Gestalter des geschlossenen Dramas und in der Suggestivwirkung des Regisseurs auf den einzelnen Schauspieler und die Schauspielergruppe (das Ensemble) im Sinn der von der Dichtung als solcher empfangenen Totalsuggestion.

* * *

Der Regisseur als Künstler, als des Dichters vorläufige Buchleistung selbständig fortsetzender künstlerischer Bühnenfachmann ist ein Kind

unserer Zeit und ist als neuer künstlerischer Typus gleichzeitig mit einer neuen und neuartigen Theaterkunst entstanden — einer Theaterkunst, die sich als künstlerisches Ausdrucksphänomen gegen früher wesentlich gesteigert hat, die aus einer mehr konventionellen Fertigkeit, die dichterische Vorlage auf Grund typischer Inszenierungswerte und allenfalls starker und eigenwilliger schauspielerischer Persönlichkeiten schau- und hörbar zu machen, zu einer individuellen Kunst eigentümlicher, ganz und gar geschlossener, dem Dichtwerk gewiß entsprechender, aber doch frei empfangener bühnenkünstlerischer Gestaltung fortgeschritten ist. Früher gab es im Theater die Umsetzung des Buches in die Bühnenerscheinungsform mit Hilfe konventioneller Werte, mit Hilfe ein für allemal feststehender szenischer Attribute, die grundsätzlich naturalistisch oder naturalistisch-phantastisch durchgebildet und auf mehr oder weniger typische Elemente zurückgeführt waren. Als Rahmen stand jeweils der Renaissancesaal, das Rokokkozimmer, die Bürgerstube aus den verschiedenen Stilepochen, der heitere und der düstere Wald, die Felsgegend und dergleichen mehr zur Verfügung, wobei dann alles in die passende, ebenfalls durchaus naturalistisch angesetzte Beleuchtung gebracht wurde, die im wesentlichen keinen andern Zweck hatte, als den einzelnen Spielplatz lediglich zu erhellen und sich dazu der Tageszeit, in der die betreffende Szene spielte, anzupassen. Die Art der Darstellung erfolgte dabei aus einem bestimmten Stil, aus einem Zeit- oder Lokalstil heraus, der z. B. bei Goethe in Weimar anders als bei Schröder in Hamburg, bei Iffland in Mannheim anders als an der Wiener Burg war, der an sich aber jedesmal konsequent festgehalten wurde und im allgemeinen nur die Darstellung des Lustspiels von der Darstellung des großen klassischen Dramas unterschied und nur in seltenen Fällen noch weiter differenzierte, so daß der szenische Effekt vor allem andern auf der Stärke und Eigenart der schauspielerischen Persönlichkeit und auf der im Laufe der Zeit zwanglos erzielten Rundung des Ensembles beruhte. Heute gilt uns dagegen jede einzelne Regieleistung als besonderes künstlerisches Stilproblem, das durch einen bestimmten Künstler für jeden Fall seine ganz bestimmte, also individuelle Ausprägung erfährt. Der Ausgangspunkt jeder einzelnen Regieleistung ist der aus der Absicht nach stilmäßiger Durchbildung des einzelnen Stückes resultierende grundlegende Regieeinfall und die Imprägnierung des ganzen darstellerischen Apparates mit seinem (des Regieeinfalls) letzten Wesen. Heute bekommt also jedes einzelne Stück von Wert und Bedeutung seine höchst eigene, ihm allein zugehörige bühnenmäßige Erscheinungsform. Wie jedes dramatische Werk von Rang und Klasse einmalig ist, ist auch seine szenische Gestaltung einmalig. Die vom einzelnen Regisseur gefundene und erfundene Aus-

deutung des Buches auf der Szene gehört nur ihm, dem einzelnen Buche, an und ist eine künstlerische Eigenleistung des Regisseurs. Jeder andere Regisseur kommt auf Grund desselben Buches zu einer anderen, nämlich zu seiner höchst persönlichen Gestaltung. Es gibt also, theoretisch wenigstens, soviel Erscheinungsformen des einzelnen Buches, als es Regisseure gibt, die sich darum bemühen. Man kann sogar noch weiter gehen und sagen: auch derselbe Regisseur kommt mit verschiedenen Mitarbeitern (Malern, Technikern und Schauspielern) auf verschiedenen Bühnen zu verschiedenen Gesamtergebnissen beim gleichen grundlegenden Regieeinfall. Ich habe z. B. in Mannheim, Hamburg und Wiesbaden für Goethes »Tasso« auf Grund desselben Regiebuches drei nicht nur verschieden gute, sondern auch verschiedenartige Aufführungen erzielt.

* * *

Selbstverständlich war für die moderne Auffassung der Regie als eine, die Leistung des Dichters im Sinne ihrer Anlage gleichsam fortsetzende individuelle Kunsttätigkeit eine Erweiterung der ganz im Konventionellen versandeten szenischen Ausdrucksmittel nötig. Hatten bisher nur Maler als Kunsthandwerker für die Bühne gewirkt, so wandten sich jetzt Maler als Künstler dem Theater zu. Und zwar taten sie dies umso lieber, als die Bühnentechniker die Beleuchtungsanlagen in einer Weise zu vervollkommnen, umzugestalten und zu differenzieren wußten, daß das Licht nicht nur, wie bisher, als erhellender, sondern wesentlich als gestaltender Faktor, also als etwas durchaus Neues in die erste Reihe der Bühnendarstellungsmittel treten konnte. Bild und Licht übernahmen den schlagenden szenischen Ausdruck der grundlegenden Inszenierungsidee in ihren verschiedenen Abwandlungen für das Auge und formten nicht nur, wie bisher, irgend eine Umwelt des Stückes, sondern die Welt des Stückes selbst. Erst mit der technisch vollendeten Durchbildung des Beleuchtungsapparates konnte die Bühnenkunst dem Naturalismus entrissen und ihrer wahren Bestimmung, jedesmal den stilbetonten besonderen Ausdruck für eine bestimmte dichterische Vorlage zu finden, zugeführt werden. Abgesehen davon, daß sich jetzt auch die Maler nicht mehr damit begnügten, den Spielplätzen eines Dramas einen mehr oder weniger passenden Rahmen zu geben, sondern sich bestrebten, in der Anlage, Aufteilung und Durchbildung der Szene Idee und Wesen des Stückes auf eine malerisch-plastisch-architektonische Form zu bringen. Denn auch das ist jetzt das Neue: diese Maler von heute sind in erster Linie auch Architekten — Bühnenbau-Künstler — Bühnenraum-Gestalter.

Gleichzeitig hat sich aber auch in der Schauspielkunst Art und

Methode der Darstellung von Grund aus geändert. Auch hier ist die Wandlung vom naturalistisch-rhetorischen zum ekstatisch-expressionistischen Theater vollzogen worden. Die letzten beiden Jahrzehnte brachten die Lösung und Erlösung des wesentlich intellektuell-psychologisch gebundenen Schauspielers aus der Enge naturalistischer oder notdürftig zu einer pathetisch-rezitatorischen Art hin einstilisierten Darstellungskunst und die Schulung des wesentlich gefühlsmäßig, d. h. magisch-dämonisch gebundenen Schauspielers für die Bedürfnisse einer neuen Art, bühnenmäßig zu empfinden, zu schaffen und zu erleben. Die letzte Überwältigung des Genießenden kann nur durch tief im Urgrund alles Menschlichen verankerte Gefühlsballungen erzielt werden: durch das reine und große, von intellektuellen und psychologisch-pathologischen Zügen in gleicher Weise unbeschwerte Gefühlserlebnis. Nur was oben auf der Szene wirklich und von Grund aus durchempfunden und auf direktestem Wege, unmittelbar also und elementar, gestaltet wurde, vermag Hörer und Beschauer zu bannen und zum Nach- und Miterlebnis zu zwingen. Als die Voraussetzung alles schauspielerischen Ausdrucks gilt uns heute die Ekstase.

* * *

Leitet der Künstler sonst im allgemeinen den Gefühlsprozeß als eigentlichen Schaffensakt unmittelbar in die sinnlich aufnehmbare künstlerische Form über, so bedarf es also bei der Regieleistung zur Gestaltung des Kunstwerks selbst noch anderer und zwar recht verschiedenartiger Menschen, denen gegenüber der Regisseur lediglich anordnet (der Techniker, Handwerker, Arbeiter) — Menschen, die er zu seinen und seiner Sache Gunsten überredet und überzeugt (den Ausstattungskünstler, gegebenenfalls den mitwirkenden Musiker) und schließlich und in erster Linie Menschen, die er überredet und überzeugt und über das hinaus noch suggestiv zu beeinflussen hat (die Schauspieler). In allen diesen Fällen muß zunächst einmal ein Gegenwille überwunden werden, ehe der Regisseur die Durchführung des Kunstwerkes selbst ansetzen kann. Dieser Gegenwille ist bei den befehlsgemäß tätigen und tatgewohnten Helfern gering — ist bei den engeren künstlerischen Mitarbeitern des Regisseurs durch geschickte Auswahl der Persönlichkeiten und ihre geschickte Behandlung ebenfalls bis zum gewissen Grade aufzuheben — ist aber beim Schauspieler manchmal doch verhältnismäßig groß. Und zwar umso größer, je wesensverschiedener Regisseur und Schauspieler sind und je selbständiger und bewußter sich der einzelne Schauspieler schon vor Beginn der Probenarbeit eine mehr oder weniger festumrissene Vorstellung von der Erscheinungsform des Stückes und von seiner Rolle (von seiner Rolle im Stück)

macht, je ausgesprochener also seine eigene Regiebegabung ist. Umso größer auch, je geringer des einzelnen Schauspielers innere (geistig-seelische) und äußere (schauspielerische) Wandlungsfähigkeit, je weniger ausgesprochen sein Komödiantentum erscheint. Erst nach der Überwindung aller möglichen äußeren und inneren Gegenströmungen, die einen nicht unbedeutenden Teil seiner Nervenkraft erfordern, kann der Regisseur an die Kunstleistung selbst herangehen, die nun die eben im negativen Sinne geübte Beeinflussung des Schauspielers in eine durchaus positiv gerichtete Beeinflussung umschlagen läßt, wobei ihre Art und Stärke, ihre Mühseligkeit und ihr Erfolg in jedem Falle außer von seiner rein schauspielerischen Begabung vom Wesen und Charakter des Einzelnen, von seinem Temperament, seinem schauspielerischen Instinkt und nicht zuletzt von seinem guten Willen abhängt. Die Zusammenschweißung der aus ganz verschiedenen und verschiedenartigen Elementen für jede einzelne Bühnenkunstleistung gebildeten Arbeitsgemeinschaft (die wir Ensemble nennen) zu einem einheitlichen, geschlossenen und überzeugenden künstlerischen Gesamtorganismus, stellt die eigentliche künstlerische Schöpfertat des Regisseurs dar. Die Fähigkeit, ganz allgemein auf Menschen zu wirken und ganz besonders künstlerische Menschen (eben Schauspieler) unter einen bestimmten künstlerischen Willen (eben unter seinen eigenen) zu zwingen, muß deshalb, über die an andere Künstler gestellten Forderungen hinaus, die Fundamentalbegabung des Regisseurs ausmachen.

* * *

Bei alledem ist es dann keineswegs gleichgültig, wo jedesmal Theater gespielt — in welchem Hause das einzelne Stück gegeben und sein Publikum jedesmal angesiedelt wird. Wir stehen heute mitten in Versuchen, von der durchaus rückständigen Norm des alten Barocktheaters mit seinen übereinander getürmten Logenkränzen und der Guckkastenbühne loszukommen und die beiden Typen des Kammerspielhauses (des Theaters der Hunderte) und des Großen Hauses (des Theaters der Tausende) — beide mit möglichst amphitheatralischer Anordnung der Sitze und der Möglichkeit einer ungebundeneren Benutzung des Bühnenraumes — auszubilden. Die Art, wie das Publikum räumlich untergebracht ist und auf welcher Kunststätte, unter welchen äußeren Verhältnissen also das einzelne Stück vor ihm dargestellt wird, hat für den Aufführungserfolg grundlegende Wichtigkeit. Seine Ansiedlung muß deshalb, wenigstens in Theaterbetrieben, die über beide Typen verfügen, eine ernste Sorge des Regisseurs sein, die nicht immer so ganz einfach zu verabschieden ist. Ich hatte in diesem Sinne erst noch kürzlich, und zwar nach zwei Seiten hin, eine keineswegs

leichte Entscheidung zu treffen. Wir wollten in Wiesbaden Schnitzlers neue »Komödie der Verführung« bringen und mußten dazu feststellen, ob das Große oder das Kleine Haus gewählt werden sollte. Die auf recht komplizierten Schauplätzen spielenden figurenreichen Gesellschaftsszenen des Stückes verlangen nach dem Großen, der fein geschliffene, diskrete und in seinen Pointen leicht verschleierte Dialog nach dem Kleinen Hause. Und ähnlich zwiespältig stand ich der Frage gegenüber, wohin Strawinskys »Geschichte vom Soldaten« verwiesen werden sollte. Der Grundcharakter des eigenartigen Werkes mit seinen paar typischen Figuren, mit dem Erzähler und dem Sieben-Musiker-Orchester ist fraglos der eines Kammerspiels, die szenische Gliederung des Ganzen, mit dem Theater auf dem Theater und mit dem rechts und links davon, also ebenfalls auf der Bühne postierten Erzähler und dem Orchester fordert dagegen größere räumliche Dimensionen. Vor allem andern kommt es bei solchen Entscheidungen darauf an, daß der Kontakt zwischen Publikum und darstellendem Apparat ohne Zwang und ohne Rest hergestellt wird, da (im Gegensatz zu den anderen Künsten) die äußeren und inneren Beziehungen der Genießenden zum Kunstwerk selbst im Theater von ausschlaggebender Bedeutung sind. Das Bühnenkunstwerk ersteht in seiner letzten und maßgebenden Form erst angesichts der zum Genuß versammelten Menge. Nicht die Generalprobe, und mag sie noch so gut verlaufen sein, bildet die endgültige Erscheinungsform des einzelnen Stückes, sondern erst die Aufführung. Und zwar wird diese umso besser werden, je besser ihr Publikum ist: d. h. je zwang- und restloser der Kontakt zwischen Ausübenden und Geniessenden hergestellt scheint. Das Publikum ist deshalb vom Regisseur in den Bereich seiner ästhetisch-problematischen Überlegungen und Maßnahmen einzubeziehen.

* * *

Die bedeutsame Stellung, die der moderne Regisseur als vollwertiger, dem in anderen Kunstzweigen schöpferisch tätigen Menschen durchaus gleich geachteter Künstler im Theater selbst einnimmt — die ihm erlaubt und gebietet, mit dem ganzen verzweigten Apparat der heutigen Schaubühne die Formung des erscheinungsfertigen Theaterkunstwerks im Sinne eines durch die intensive Beschäftigung mit der Dichtung gewonnenen, höchst persönlichen inneren Erlebnisses zu vollziehen — die ihn, dem Kunstkörper gegenüber, mit weitreichenden Machtbefugnissen ausstattet und auf voraussetzungslosem Vertrauen des Dichters wie des Publikums begründet ist: diese Stellung kann nur zu leicht dahin führen, daß die Grenzen sachlich-künstlerischer Tätigkeit überschritten und auf der Bühne Ergebnisse erzielt werden, die mit der

dichterischen Vorlage auch bei weitherzigster Beurteilung nicht mehr in Deckung zu bringen sind. Die Gefahr liegt nahe und ist auch im praktischen Betrieb der deutschen Bühnen nicht immer umgangen worden, daß der Regisseur sein Verhältnis zum Bühnenkunstwerk als Totalität verkennt und sich nicht damit begnügt, die wenn auch gewiß schöpferisch bedingte und persönlich betonte, so doch im engsten Anschluß an Sinn, Wesen und Stil des Buches gestaltete Erscheinungsform des einzelnen Kunstwerks zu finden, sondern daß er die ihm zu treuen Händen übergebene Dichtung lediglich als Ausgangspunkt mehr oder weniger selbständiger Versuche benutzt und wesentlich darauf ausgeht, szenisch auf jeden Fall irgendwie originelle und auffallende Wirkungen zu erzielen. Der Regisseur darf nicht außer acht lassen, daß seine Kunst bei aller ihr heute zukommenden Bedeutung nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck ist, wenn auch durchaus unentbehrliches und deshalb höchst bedeutsames Mittel. Die Regieleistung als solche ist das Ende eines ausgiebigen und komplizierten Schaffensprozesses, dessen Anfang und Anlage dem schöpferischen Willen des Regisseurs nicht untersteht, sondern ganz allein Sache des dramatischen Dichters ist. Auch heute ist der Regisseur immer noch der beste, dessen Eigenleistung als Schöpfer der Bühnenerscheinungsform bei intensivster Wirkung des Ganzen an sich am wenigsten auffällt. Vom guten Regisseur spricht man nicht, es sei denn eben als von einem guten Regisseur. Das mag seine Tragik sein. Es ist aber seines Schaffens und Wirkens letzter Sinn.

Mitbericht.

Ludwig Marcuse:

Der Dramatiker, der Schauspieler, der Regisseur sind die drei (prinzipiell) ebenbürtigen Schöpfer des Bühnenkunstwerks. Sie sind prinzipiell ebenbürtig! Tatsächlich wird stets innerhalb dieser prinzipiellen Ebenbürtigkeit eine Rangordnung bestehen nach Maßgabe der künstlerischen Kraft, welche die einzelnen Mitwirkenden einzusetzen haben.

Ein altes Vorurteil sagt: daß Schauspieler und Regisseure nur für den Dramatiker da sind.

Ein neues Vorurteil sagt: daß der Dramatiker nur für den Schauspieler und Regisseur da ist.

Wahrheit ist: es ist überhaupt niemand für den andern da, sondern alle für das Bühnenkunstwerk. Es kann keine Rangordnung daraus abgeleitet werden: daß ohne Drama das Bühnenkunstwerk nicht möglich ist. Auch ohne Schauspieler und ohne Regisseure ist es nicht möglich. Es kann anderseits aber auch keine Rangordnung daraus

abgeleitet werden: daß das Bühnenkunstwerk erst im Hirn des Regisseurs geboren wird.

Die künstlerische Funktion des Regisseurs ist also erst zu verstehen aus der Konstellation der prinzipiell gleichen Künstlertrias: Dramatiker—Regisseur—Schauspieler.

Der Dramatiker phantasiert das Drama.

Der Schauspieler übersetzt diese Phantasie in die Bühnenrealität, d. h. er spielt die Phantasie.

Auch der Regisseur spielt die Dramatikerphantasie — aber: in der Phantasie.

Niederschlag dieser in der Phantasie gespielten Dramatikerphantasie ist das Regiebuch.

Der Regisseur verbindet somit die universale Phantasie des Dramatikers mit dem partialen Spiel jedes Schauspielers: seine künstlerische Arbeit geht auf das ganze Drama (wie die Arbeit des Dramatikers); und vollzieht sich in der Phantasie (wie beim Dramatiker). Aber in der Phantasie spielt er das Drama; er schauspielert es; er setzt es schon in der Phantasie in die Bühnenwirklichkeit um. Ohne Bühne gäbe es Dramen; aber keine Regiebücher.

I.

Es gibt drei Formen der Beziehungen zwischen Dramatiker und Regisseur.

Die erste Form: Der Regisseur nimmt das Drama, wie es ist, als gegeben und setzt sich die Transposition in die Bühnenwirklichkeit zur Aufgabe. Die Aufführung ist die »Abbildung« des Regiebuches (das selbstverständlich nur eine abgekürzte, durch Proben korrigierbare Aufzeichnung der Regisseurphantasie ist). Das Regiebuch ist aber keine Abbildung des Dramas. Das Mehr, der Phantasieüberschuß des Regiebuches über das Drama hinaus, ist die selbständige, vom Dramatiker unabhängige Leistung des Regisseurs.

Was ist dieses Mehr?

Gäbe es für die Übersetzung des Satzes, der Periode, der Szene in die Bühnenwirklichkeit nur eine einzige Möglichkeit (der Wortbetonung, der Mimik, der Körperbewegung usw.), so wäre die Leistung des Regisseurs absolut determiniert durch die Leistung des Dramatikers. Es könnte dann überhaupt nur das eine Richtige und das viele Falsche geben und der bühnentechnisch geschulte Dichter wäre der ideale Regisseur, da er am besten weiß, wie es gemeint ist. Tatsächlich ist es nicht so. Die Deutungsmöglichkeiten eines Werkes, einer Szene, eines Satzes werden oft erst von Jahrzehnten ausgeschöpft; je größer ein Werk ist, umso vieldeutiger. Was der Dramatiker subjektiv-bewußt

hineinlegt, ist nicht identisch mit dem, was objektiv heraus entwickelt werden kann. Der große, reiche Regisseur wird nicht die unentscheidbare historische Frage stellen: wie hat der Dichter dieses Wort gemeint? Sondern: welche seelischen Vorgänge umfaßt dieses Wort? Je seelisch reicher der Regisseur ist, umso mehr seelische Reichtümer werden sich ihm erschließen. Das erste Ideal des Regisseurs ist also die Entbindung möglichst vieler Seelenenergien.

Neben dem Ideal des reichen Regisseurs steht das Ideal des treffenden Regisseurs. Auch hier gibt es nicht nur eine einzige Übersetzung des Dramatiker-Satzes in den Schauspieler-Satz. Sondern es gibt unendlich viele Ausdruckssymbole, wie z. B. eine bestimmte Trauer oder ein bestimmtes Erschrecken manifest werden kann. Die einfachste Beziehung zwischen Dramatiker und Regisseur zeigt also schon, daß von einem anonymen Dienste des Regisseurs am Buchdrama keine Rede sein kann. Sondern eher von der harmonischen Zusammenarbeit zweier Künstler an einem Werk. Denn: nicht das Drama, wie es im Buch vorliegt, sondern das Bühnenkunstwerk ist Ziel der vereinigten Arbeit. Diese künstlerische Autonomie des Regisseurs wird nun noch sichtbarer bei einer zweiten Form der Beziehung zwischen Dramatiker und Regisseur, bei der die Harmonie der Künstler erst aus einer dramaturgischen Kritik des Regisseurs am Dramatiker hervorgeht.

Die zweite Form: Der Regisseur kritisiert den Dramatiker. In immanenter Kritik; das heißt: er kritisiert sein Werk nach seinem eigenen, in diesem Werk ruhenden Ideal. Diese objektive Kritik leitet ihn bei seiner dramaturgischen Umformung, wenn er Szenen streicht, Personen streicht, Szenen umstellt, Akte zusammenzieht. Pietät ist hier Faulheit oder Götzendienst. Der große Regisseurdramaturg erlebt das Drama noch einmal: nicht sklavisch, sondern schöpferisch. Er stilisiert es auf seine eigene, in der Dichtung sich manifestierende Grundlinie. Jeder große Regisseur muß auch ein großer Dramaturg sein. Dieser immanenten Stilisierung droht allerdings oft die Gefahr der Verarmung des Werkes durch Nivellierung seiner Fülle.

Hier, bei der immanenten Stilisierung, setzt also zum erstenmal der Kampf zwischen dem Dramatiker und dem dramaturgischen Regisseur ein. Auf dieser Stufe ist dieser Kampf nur ein Durchgang zur Harmonie. Es kann sich aber nun ereignen, daß unauflösbare Dissonanzen zwischen Dramatiker und Regisseur entstehen, wenn der Regisseur eine starke, dem Dramatiker künstlerisch ebenbürtige, aber nicht verwandte Künstlerpersönlichkeit ist. Der Kampf zwischen Dramatiker und Regisseur ist die dritte, noch sehr problematische Form der Beziehung zwischen Dramatiker und Regisseur.

Die dritte Form: es gibt Lyriker, die alte Volksweisen nachsingen —

und es gibt Lyriker, die in ihr Welterlebnis das ganze All hineinziehen. Es gibt Regisseure, die, unpersönlich, das Dichterwerk Wort für Wort nachsprechen lassen — und es gibt Regisseure, die das Dichterwerk in ihr Welterlebnis hineinziehen. Der Regisseur kann ebenso autonom sein wie der Lyriker. Ist der Dramatiker diesem autonomen Regisseur erlebnisverwandt, so werden seine Werke klassisch dargestellt werden: Leopold Jeßners Inszenierung des »Marquis von Keith« (Wedekind). Ist der Dramatiker diesem Regisseur zum Teil erlebnisfremd, so wird das kämpferisch errungene Bühnenkunstwerk eine Verschmelzung zwischen dem dramatischen Werk und dem Grunderlebnis des Regisseurs sein: Leopold Jeßners erste »Wilhelm Tell«-Inszenierung. Erst bei den Inszenierungen gegen das Drama wird die legitime Souveränität des Regisseurs sichtbar — und seine Tragik: nur immer im Bunde mit einem andern Künstler ein Werk schaffen zu können. (Es braucht wohl nicht ausführlich angemerkt zu werden, daß alle Willkürsouveränität, alle Persönlichkeitseitelkeit, alles Sichvordrängen eines ehrgeizigen Regisseurs auf Kosten eines Dichterwerkes hier als Gegenstand der aktuellen Tageskritik beiseite gelassen werden kann.)

Als Frage bleibt übrig: weshalb der Regisseur überhaupt wesensfremde Dichtungen inszeniert. Alle Dichtungen vergangener Kulturen sind in gewisser Weise dem heute atmenden Regisseur wesensfremd: Äschylus ebenso wie die Mysterien mittelalterlicher Spiele oder Schiller. Der Regisseur kann auf diese Werke nicht verzichten, weil sie geistige Energien enthalten, die unersetzbar sind. So wird er die Gestalt zersprengen und die Elemente hinübernehmen in eine neue Bindung, die er gibt. So wird er Schillers kosmische Perspektive, die Monumentalität seiner Anekdoten, die Intensivierung des historischen Augenblicks, die feierliche Erhabenheit in der Darstellung des Schicksals retten; aber er wird Schillers ruhige Harmonie zerstören; er wird die theoretischen Reflexionen dem intensiven Moment unterordnen; er wird den Ausklang als Frage, nicht als Abgesang erleben.

Das heutige Prinzipat des Regisseurs ist erbaut auf dem Mangel an großen modernen Dramen. Der moderne Regisseur ist dem modernen Dramatiker gegenüber allzuoft der größere Künstler; er dichtet oft das Werk auf der Bühne weiter. Und wird vor allem gezwungen, Werke einer fremden Atmosphäre zu inszenieren. Brahm hatte seine Dichter, zum mindesten seinen Dichter gehabt, der seinen homogenen Anteil zum Bühnenkunstwerk fortlaufend gab. Reinhardt, der Romantiker, konnte aus dem großen Arsenal der Weltliteratur schöpfen, weil er in allen Zeiten lebte. Und wenn auch seine Orgien in Farbe und Licht oft das Werk überwuchert haben, so waren sie doch mehr dekorative Arabesken am Werk als operative Eingriffe in die Struktur des

Werkes. Das Ziel des modernen Regisseurs, ein Werk transparent zu machen, führt dort, wo diese Transparenz nicht schon Ziel der Dichtung ist, zu operativen Eingriffen.

II.

Der Regisseur spielt alle Rollen — in der Phantasie. Das Spiel des Schauspielers ist präjudiziert durch des Regisseurs Phantasiespiel. Die Besetzung ist meist schon eine Entscheidung, wie eine Dichtergestalt gespielt werden soll. Selbstverständlich ist auch das Verhältnis von Regisseur und Schauspieler nur prinzipiell zu bestimmen. (Innerhalb dieser prinzipiellen Formen der Arbeitsgemeinschaft zwischen Regisseur und Dramatiker siegt wiederum selbstverständlich die stärkere künstlerische Kraft.) Der Idealfall ist hier ebenso wie bei der Zusammenarbeit von Dramatiker und Regisseur die Gleichheit der Atmosphäre. Brahm hatte seine Reicher und Rittner; Reinhardt seine Moissi und Heims; Jeßner hat seine Kraus und George. Kortner war da mit der ersten entscheidenden Inszenierung des jüngsten Theaters: mit Carlheinz Martins »Wandlung« (Toller). Die Diskrepanz zwischen Regisseur und Schauspieler ist nicht so groß wie die Diskrepanz zwischen Regisseur und Dramatiker, aus leicht durchschaubaren Gründen: das Material des Regisseurs sind Kunstwerke und Künstler. Er dichtet nicht — sondern er empfängt die Dichtung. Er malt nicht — sondern empfängt das Bild. Er komponiert nicht — sondern empfängt die Komposition. Er spielt nicht — sondern empfängt das Spiel. Aber während er das Bühnenbild und die Bühnenkomposition und das Spiel des Schauspielers meist schon im Prozeß beeinflußt, liegt ihm das Drama (jedenfalls das nicht zeitgenössische Drama) als Faktum vor. Das Bühnenwerk ist aber kein Kompositum gegebener starrer Elemente, sondern Resultat eines einheitlichen künstlerischen Aktes. Wie nicht das Bild, sondern der Maler, nicht die schauspielerische Leistung, sondern der Schauspieler vom Regisseur herangezogen werden, so wird der große Regisseur nie das Drama als Faktum hinnehmen, sondern er wird als nachschaffender Dramatiker die lebenden Impulse in den lebenden Inszenierungsprozeß überzuführen versuchen!

Aussprache.

Berthold Held:

Um der geschichtlichen Wahrhaftigkeit willen stellt Held fest, daß die von Marcuse als neu erwähnte Einrichtung einer Szene aus der »Minna von Barnhelm« im Deutschen Theater von Reinhardt bereits vor 22 Jahren ganz ebenso vorgenommen worden war und schon vor mehr als 100 Jahren in Engels Mimik geschildert ist.

Marcuses Behauptung, eine Aufführung sei das Abbild des Regiebuches, besteht nicht zu Recht.

Ferdinand Gregori:

Die von Hagemann gegebenen Definitionen der im Regiewesen wurzelnden Begriffe sind unanfechtbar; das Wesen der Regie kann aber, weil es von einer spezifischen Begabung abhängt, eigentlich nur von so Begabten erfaßt werden. Wenn sich jetzt die Wissenschaft anschickt, mit ihren Mitteln und Messungen der Regie auf den Leib zu rücken, so wird sie sich immer bewußt bleiben müssen, daß sie hier den allerunsichersten Boden unter den Füßen hat. Ein so buntes Zusammenwirken wie bei einer Theateraufführung gibt's innerhalb keiner anderen Kunstübung (ein Orchesterkonzert etwa ist in der Einfachheit seiner monarchischen Führung ein Kinderspiel dagegen!); kein solches Zusammenwirken und keine solche Unmöglichkeit, den Urheber danach zu charakterisieren, ja ihn nur zu nennen! Auf dem Theaterzettel steht zwar ein Name als Spielleiter, und dieser Spielleiter ist auch vor Presse und Publikum verantwortlich für die Aufführung, aber wissenschaftlich sind ihm weder die Mängel noch die Vorzüge schlechthin anzurechnen. Er kann an den einen schuld, die andern können sein persönlicher Erfolg sein, aber ebenso oft müßte wahrheitsgemäß der Name des Dichters, des Darstellers, des künstlerischen Beirats, des Dramaturgen, ja, irgend einer verborgenen Hilfskraft dafür eingesetzt werden. Also nicht einmal dann, wenn es gelungen ist, eine Aufführung in Raum und Klang durch den vollkommen sprechenden Film für alle Zeiten festzuhalten, wird man den Darsteller ganz vom Regisseur, den Regisseur vom Darsteller und seinen anderen Mitarbeitern ganz und gar trennen können.

Sogar der Regieeinfall, der vielleicht den Erfolg entscheidet, braucht nicht immer im Regisseur selbst entstanden zu sein. Aber freilich kann den Regieeinfall, der vielleicht in einem alexandrinischen Gehirn aufgetaucht ist, dies alexandrinische Gehirn meist nicht zur Wirkung bringen; dazu ist eben ein Praktiker nötig, der mit lebendigem künstlerischen Material umzugehen weiß. Diesen Regisseur nun aber für den Regieeinfall loben, wäre wiederum nicht wissenschaftlich; wie es töricht wäre, ihn wegen einer falschen Betonung zur Rechenschaft zu ziehen, die er einem Darsteller auf jeder Probe korrigiert hat und die am Abend doch durchwischt.

Wenn Hagemann die ältere Regie als in der Hauptsache konventionell charakterisiert, so hat er in bezug auf die Umwelt und die Kostümierung gewiß recht (man darf zur Entschuldigung anführen, daß die ehedem primitiven Bühnenräume und die Armseligkeit der Beleuchtungsmittel ein gut Teil dieser Schuld tragen). Was aber die vom Regisseur beeinflußte schauspielerische Ausgestaltung der Rollen betrifft und wie die Darsteller gegeneinander gestellt wurden — ja, auch die Herauskehrung des dichterischen Problems ist von Heinrich Laube und August Förster und früher wahrscheinlich auch von Friedrich Ludwig Schröder und von Immermann durchaus inkonventionell gehandhabt worden. Für diese alten Herren und für manche jüngere, die heute schon deshalb nicht mehr gelten, weil sie gestern gegolten haben, bitte ich — die Wissenschaft um etwas Toleranz. Man wird hoffentlich an ihren Feststellungen merken, daß sie die Mode von der Zeitströmung zu unterscheiden weiß. Ein Regieeinfall, der kaum einen Monat lang Atem behält, gehört der Mode an und also gar nicht auf die Bretter, die ernsthaft die Welt bedeuten wollen; denn mit dem Begriffe Welt sind größere Zeiträume verknüpft. Anderseits: ein älteres Werk, das, von einer neuen Zeitströmung umspült, nicht auch noch wirkende Kraft behält, hat seine Existenzberechtigung auf der Bühne verloren. Mode war Otto Brahms »Kabale und Liebe«-Versuch 1894, Mode waren ein paar Abende lang diagonal geschlitzte Türen, rhombisch verzerrte Fenster, schiefstehende Häuserwände in impressionistischen Dichtungen (die Menschen dieser expressionistischen Umwelt

gingen übrigens impressionistisch aufrecht mitten durch die Verrücktheiten!). Zeitströmung aber ist heute die Abkehr von naturalistischer Kleinkrämerei, das Betonen aller musikalischen Elemente in der Dichtung, klare Gliederung der Reden und Szenen, Beiseiteschieben des Unwesentlichen, Freude an der Ekstase. In dieser fruchtbaren Zeitströmung wollen wir uns gerne tummeln und auch die Wissenschaft mag sich an ihr erproben!

Julius Petersen:

Die Erörterungen über Regie und Kunstwerk haben die überraschende Situation herbeigeführt, daß die Fachleute Vertreter des Verzichts sind, der Nichtfachmann dagegen für Freiheit des Regisseurs eintritt. Indessen war der Gegensatz nicht so scharf, wie es im Augenblick scheinen mag. Denn mit der Wertung der Persönlichkeit des Regisseurs, in der sich Hagemann und Gregori einig waren, ist auch der Weg zur Freiheit geöffnet, die Marcuse forderte.

Erich Everth:

Die Kunst der Erzählung.

I.

Es kann mir nicht einfallen, hier in der Kürze eine vollständige Ästhetik oder Poetik der erzählenden Kunst zu geben. Von vornherein scheidet das allgemein Künstlerische daran und das allgemein Dichterische aus der Betrachtung aus. Nur das Besondere der Erzählung steht zur Debatte und auch da nur das Wesentliche, aus dem sich die Einzelzüge ergeben.

Ich will vom Wesen des Epischen handeln, wobei ich die nicht unerheblichen Unterschiede der Gattungen der Erzählung — Anekdote, Fabel, Märchen, short story, Novelle, Roman und großes Epos — beiseite lasse. Auch über die Entstehung und Entwicklung der einzelnen Formen will ich nichts beibringen, also nichts von Sammeltheorie, Schwelltheorie u. dgl. So weit Historisches herangezogen wird, soll es einer allgemeinen Wesenserkenntnis dienen. Anderseits kann ich mich nicht bei der technischen oder artistischen Betrachtung beruhigen, die angesehene Autoren vielfach allein angewendet haben.

So frage ich nicht: was muß der Erzähler tun, wenn er im Rahmen und auf Grund seiner Bedingungen wirken will? Sondern die Frage lautet hier: was bedeuten die längst festgestellten Grundbegriffe der epischen Kunst allgemein psychologisch, menschlich, lebensmäßig?

Ich entsinne mich, wie ich als junger Mensch mich bemühte, das Wesen des Dramatischen möglichst schlüssig und zwingend aus den Bedingungen der Aufführung abzuleiten, indem ich mir das Theater vergegenwärtigte mit der Menge der Zuschauer und aus dieser soziologischen Situation, mit Hilfe der »Psychologie des foules«, alle einzelnen Merkmale des Dramas, die ja bei Freytag und anderen gesammelt waren,

zu erklären suchte. Aber man kommt damit bald an ein Ende, und der Rest, der ungelöst bleibt, ist beträchtlich.

Viel später erst ging mir dann auf, daß das dramatische Erleben gar nicht abgeleitet zu werden braucht, daß es einfach da ist, daß man es konstatieren und beschreiben kann, daß es aber nicht erklärt werden kann aus Tatsachen wie der, daß es Bühnen gibt und gegeben hat. Dies hieße das Dramatische gleichsetzen mit dem Theatralischen. Das dramatische Erleben hat mit der Schaubühne, mit Schaugepränge oder Schaulust zunächst nichts zu tun, es befriedigt ganz andere Bedürfnisse. Im guten Drama steht das Theatralische im Dienst der Dramatik, aber es herrscht nicht. So erscheint mir der Versuch, das Wesen des Dramatischen einfach auf Anforderungen der Bühnendarstellung zurückzuführen, nicht als einzig berechtigter Empirismus, sondern als Materialismus. Für die bildende Kunst hat Alois Riegl schon vor langer Zeit dem Semperschen »Kunstmaterialismus«, der alle Formen ausschließlich aus Material, Zweck und Arbeitsweise ableiten wollte, das »Kunstwollen« gegenübergestellt, ein geistig-seelisches Prinzip, das den schöpferischen Individuen und Epochen eigentümlich sein und den persönlichen und zeitlichen Stil ihrer Werke erklären sollte. Allein es handelt sich auch nicht bloß um bewußtes Wollen, das wieder von allerlei Zeitumständen abhängen wird, sondern schon um mehr instinktive Bemühungen und Besonderheiten des Temperaments, die ähnlich immer wiederkehren. Es gibt eben typische Temperamente, und darauf sind letztlich auch die Unterschiede des Epischen, Dramatischen und Lyrischen zurückzuführen [1]). Selbstverständlich bleibt die technische

[1]) Vielleicht tut man besser, in unserem Zusammenhang statt von der Erzählung, dem Drama und der Lyrik vom Epischen, Dramatischen, Lyrischen zu sprechen, denn es gibt kaum ein Drama ohne epische Stellen, kaum eine ganz undramatische Erzählung usw. Der Franzose Bovet hat mit Recht betont, daß Werke von äußerlich epischer Form sogar überwiegend dramatische Inhalte bergen können und umgekehrt, und wir alle wissen, es gibt ein lyrisches Drama, etwa das Hofmannsthals, es gibt lyrische Epik, etwa Werther usf. Aber das spezifisch Epische, Dramatische und Lyrische ist doch zu unterscheiden und zu erkennen, und es gibt Werke von besonders ausgeprägtem Gattungscharakter, wogegen andere, die sehr wertvoll sein können, doch in jenem Betracht charakterlos erscheinen. So sagt auch Hefele in seinem »Wesen der Dichtung« mit Recht: »Die dichterischen Gattungen des Epischen, Dramatischen und Lyrischen sind geschichtliche Erscheinungen geworden, Formen der Schule, der Überlieferung und der Bildung, Schemata des möglichen Ausdrucks, deren sich das Schöpferische gemeinhin bedient, weil sie eben gegeben sind; auf die Höhe reiner dichterischer Kunst steigen sie nur, wo sie als lebendige innere Formen ihrer selbst bewußt geworden sind.« — Und wie in den dichterischen Gattungen, so gibt es auch in den dichterischen Begabungen Mischungen der verschiedenen typischen Temperamente und Erlebnisweisen, diese Typen aber werden dadurch nicht hinfällig. Es gibt ja auch nicht nur dramatische und epische Cha-



Betrachtung wichtig und ertragreich, das werden wir nach Lessing nicht wieder vergessen, aber ich lasse sie hier beiseite, weil sie bisher mehr gepflegt worden ist als die andere. Beide müssen sich ergänzen, denn eine Erscheinung wie die Epik ist in der ganzen Fülle ihrer Merkmale so vielfältig bedingt, daß es naiv wäre, alle einzelnen Bestimmungen aus einer einzigen Quelle ableiten zu wollen. Ein solcher methodischer Monismus liegt hier fern.

Geht man nun davon aus, daß der geborene Dramatiker eine spezifische Anlage hat, die er nicht erst aus Bühnenerfahrungen gewinnt, so wird man leicht Verbindungsfäden von dieser künstlerischen Begabung zu anderen, außerkünstlerischen Sphären des Lebens finden, wo ähnliche Eigentümlichkeiten auftreten. Dann erkennt man, daß die dramatische Disposition — jetzt noch nicht als künstlerisches Talent verstanden — weit über die Kunst hinaus verbreitet ist, daß dramatische Naturen auch auf den Gebieten des Handelns, ja des Denkens anzutreffen sind, daß man täglich dramatische Physiognomien sieht, deren Träger nie daran gedacht haben, ein Theaterstück zu schreiben, und es meist auch niemals könnten. Und so steht auch hinter der spezifischen Begabung für epische Dichtungsformen eine innere Haltung zu Leben und Welt, vermöge deren sich das dichterische Talent eben zum Erzähler eignet. Das ist keine Hypostasierung einer geheimnisvollen Kraft nach Art der alten Metaphysik, einer vis, die nur ein Wort wäre und faßbar bloß in ihren Wirkungen, sondern es ist eine Betrachtung im Sinne der modernen Typenlehre, die Dilthey begründet hat [1]).

II.

Zunächst ein paar vorläufige Beispiele typischer Begabungen aus der Dichtung und darüber hinaus, bloß beispielsmäßig, nicht als systematischer Aufbau gemeint. In seinem Buch über die Gedichte Homers spricht Bethe zuletzt auch vom Homerischen Stil und kontrastiert

---

raktere, sondern ebenso dramatische und epische Stimmungen und Zustände, die in demselben Menschen und Künstler wechseln können; doch die Unterschiede beider Verhaltungsweisen werden dadurch nicht verwischt.

[1]) Weil es solche Typen des Lebens überhaupt gibt, darum gibt es auch feste Gattungen der Dichtung, und nur so ist diese Tatsache überhaupt zu verstehen, die ich einmal mit Worten Wilhelm Schäfers ausdrücken will: »Die dichterische Aufgabe bleibt ewig dieselbe: Aus dem Lebensgrund, den der Einzelne in seiner Persönlichkeit und seiner Zeit vorfindet, das Gedicht, das Drama, das Epos zu schaffen, die in den Tagen Gilgameschs und Homers nicht anders waren als in den unseren. Darum bleibt ein Gedicht ein Gedicht, ein Drama ein Drama, ein Epos ein Epos, wie eine Rose eine Rose, ein Baum ein Baum, ein Berg ein Berg bleibt.« (Im Vorwort zu »Frühzeit«.) Diesen dauernden Zügen der Gattungen liegen eben dauernde menschliche Züge zugrunde.

Hektors Abschied aus der Ilias mit der Darstellung, die Schiller der Szene gegeben hat; er würdigt Schillers Pathos, seinen fortreißenden Schwung, seine große Geste, vergleicht das Ganze mit einem aufgeregten Barockbilde und meint: »Das ist romanischer Stil, vom Homerischen keine leise Spur.« Es ist aber noch viel mehr der Unterschied zwischen dem Epiker und dem Dramatiker. Schiller bleibt eben immer Dramatiker, er kann nicht aus seiner Haut, auch wenn seine äußere Form nicht die des Dramas ist. Er ist noch in seinen philosophischen Schriften von seiner Dissertation an und in seiner ganzen Auffassung von Kunst und Leben oder Ideal und Leben dualistisch, antithetisch, wie schon die Titel dieser Schriften, aber auch ihr ganzes Gefüge, zeigen. Jenes Gedicht, das gleich manchen anderen Schillerschen Gedichten auch äußerlich dramatisch, d. h. rein dialogisch, ohne epische Überleitung zwischen den einzelnen Reden sich abspielt, dieses Gedicht muß man laut deklamieren, es hat das Agitatorische und Advokatorische, das Öffentliche des Dramatikers, — alle diese Worte aber bedeuten mehr als Brettergerechtigkeit, sie bezeichnen weite Lebensgebiete, ebenso wie z. B. die größere Intimität des Epischen einer ganzen Lebensrichtung, einem allgemeinen Typus von Gefühlen, Gedankenbewegungen und einem bestimmten Willenscharakter entspricht.

Als höchstes Beispiel für den Typus des epischen Menschen schwebt mir Goethes Leben vor. Ich sage: sein Leben, denn man darf nicht bloß daran denken, daß er vielleicht der größte Lyriker aller Zeiten und durchaus nicht der größte Epiker aller Zeiten war, man muß auf seine ganze Art, das Leben zu fühlen und zu führen, auf seine geistige Existenz in ihrer Gesamtheit sehen. Daß er kein Dramatiker war, bedarf keiner Worte. Er ging Konflikten in einem seltenen Maße und zuweilen unter höchster Selbstverleugnung aus dem Wege, wie Viktor Hehn es am schönsten dargestellt hat, und wenn er Verwicklungen nicht vermeiden konnte, löste er lieber, echt episch, die Knoten, als daß er sie nach Art des dramatischen Menschen zerhieb. Seine Weltauffassung war bis in die wissenschaftliche Naturanschauung und in die letzten metaphysischen Überzeugungen gleichsam episch: Organisches Wachsen und stete Entwicklung, so hieß sein Lebensglaube, oder auch: Neptunismus, nicht Vulkanismus, wie er es in der klassischen Walpurgisnacht formulierte. Vulkanisch ist das Lebensgefühl der Dramatik, neptunisch das der Epik, deren ruhiger Fluß immer gerühmt wird, während niemand einem Drama nachsagt, daß es fließend geschrieben sei. Goethe, der Epiker, hat denn auch keine große Tragödie geschaffen: Faust gewinnt den Pakt mit dem Teufel, und schon am Schluß des ersten Teils steht das Wort »gerettet«, Tasso und Iphigenie aber — ich will es mit den Worten eines Dichters sagen:

»diese ist epischen Charakters mit intermittierender Tragik, jener tragischen Charakters mit epischem Verlauf der Krise oder ohne tragische Konsequenz.« So Albrecht Schaeffer in dem Aufsatz »Über Tragödie und Epos« (Dichter und Dichtung, Inselverlag 1923).

Wenn so ausgesprochen epische und lyrische Naturen wie Eichendorff, Heine, Platen, Uhland, Martin Greif, Keller, C. F. Meyer, Heyse, Fontane gelegentlich dramatischen Ehrgeiz hatten, so beweist das nicht, daß sie Dramatiker waren. Das Mißlingen dieser Velleitäten beweist vielmehr das Gegenteil. Und die Versuche mißlangen nicht, weil die Verfasser nicht die Technik beherrschten, nicht genug Dramaturgie gelernt hatten oder keine lebendige Bühnenerfahrung besaßen, sondern weil sie keine dramatischen Menschen waren, weil sie nicht dramatisch fühlten, dachten, wollten, lebten. Selbst Gustav Freytag, der ein seinerzeit viel gelesenes Lehrbuch der Technik des Dramas schrieb und der deutschen Literatur ein Musterlustspiel schenkte, ist in jenem tieferen Sinne kein Dramatiker, sondern ein echt episches Naturell gewesen. Dramatiker von Natur sein, das heißt ein Mensch von der Art (nicht dem Grade und dem Können) Shakespeares, Schillers, Kleists sein. Es ist aufschlußreich, die deutschen Dramatiker einmal unter diesem Gesichtspunkt Revue passieren zu lassen. Die Antwort kann nicht immer ja oder nein lauten, jeder Fall liegt anders, doch die verschiedenen Richtungen und Stärken der Anlagen werden leicht auf jene Koordinate zu beziehen sein.

Aber nun einmal los von den Dichtern!

Niemand wird leugnen, daß Delacroix ein dramatischer Künstler gewesen ist. Nicht in irgend einem übertragenen Sinn, am allerwenigsten, weil seine Bilder an die Bühne erinnerten — das tun andere, nicht dramatische, mehr. Das war eher bei Piloty der Fall, der deshalb kein dramatischer, sondern ein theatralischer Maler gewesen ist. Delacroix dagegen hat die Erregung, den Furor, die bei Piloty allenfalls gespielt oder markiert werden; und diese Leidenschaftlichkeit ließ ihn seine glühenden Farben finden, sie bestimmte sein Gegeneinander von Hell und Dunkel, sie durchpulste seine Handschrift in jedem Pinselzug genau so, wie sie ihn zu seinen echt dramatischen Themen trieb.

Oder ein Schriftsteller wie Treitschke, der vielfach als Erzählernatur gilt, weil er Geschichtschreiber war und eine bedeutende Darstellungsgabe besaß, erweist sich in Wahrheit durch jede Zeile seiner Werke als unepisches, dramatisches Temperament, in seinem Sprachstil sowohl wie in der Komposition des Ganzen, die immer vorwärts drängt, auf eine Zuspitzung, eine Überraschung oder sonst einen dramatischen Effekt hin. Es stimmt dazu, wenn er von sich gesagt hat: »Der Zauber des Friedens, der über einer schönen Statue liegt, tut meinem heißen

Blute wohl; die Malerei regt auf und das habe ich selten nötig.« Auch sein berühmtes Diktum »Männer machen die Geschichte«, das schon in der Form so kategorisch klingt, verkündet die Auffassung eines dramatischen Geistes, der vor allem Aktivität liebt, der Menschen des Willens und ihre Taten braucht, Aktionen, Akte, Szenen, und das alles nicht etwa, um ein Drama zu schreiben, sondern um das Leben so zu empfinden, wie es ihm natürlich ist, und wie er es womöglich jeden Tag erlebt. Der Dramatiker sieht weniger die Welt als den Menschen, er gibt ein Lebensbild, wenn der Epiker großen Stils ein Weltbild gibt. Der Epiker sieht das Verhältnis von Mensch und Schicksal oft gerade umgekehrt, wie jenes Treitschkewort es darstellt, er sieht das Individuum abhängig von all dem, was wir Geschichte nennen; seiner Empfindung entspricht ein anderes, ebenfalls bekanntes Wort: unda fert nec regitur.

Treitschkes Antipode in jedem Betracht, nicht bloß in der höheren Objektivität der wissenschaftlichen Auffassung, auch als Mensch und Künstler, war Ranke, der Prototyp des Epikers unter den Historikern. Ruhig bis zur Kühle, zurückhaltend bis zur Auslöschung des eigenen Ich und von einer erhabenen Gehaltenheit im Stil. Er wollte nicht bestimmte Wirkungen erreichen, er wollte sagen, wie »es gewesen ist«.

Und wie bei den Geschichtschreibern, so gibt es solche gegensätzliche Typen bei Philosophen, selbst Geistern also, in denen der Stoff des Lebens am sublimsten destilliert ist; auch da sind Temperamente und menschliche Typen der Denker zu erkennen. So ist Heraklit, dem der Kampf der Vater alles Werdens war, so ist aber auch Plato ein dramatischer Mensch gewesen, Plato nicht etwa deshalb nur, weil er auch Tragödien gedichtet und überhaupt gern in der Form von Dialogen geschrieben hat, auch nicht bloß, weil er sich den Revolutionär Sokrates zum Helden erkor, sondern weil er auf das tätige Leben wirken wollte, auch auf das politische; sein Staat ist ein Zukunftsstaat, ein Idealgebilde, Vorbild, nicht eine Theorie des Bestehenden, wie die aristotelische Staatslehre. »Von allen Geistern, die gewollt haben, ist er der vornehmste geblieben«, sagt Windelband von Plato. Viele andere große Philosophen haben in diesem Sinne nicht gewollt, sondern nur geschaut und gedacht. Aristoteles, auch darin Platos Antipode, ist ein durchaus epischer Mensch, der das beschauliche Dasein der Betrachtung als den Gipfel des menschlichen Lebens bezeichnet. In der Neuzeit ist Nietzsche der Prototyp des dramatischen Denkers, ein dämonischer Mensch, dessen Leidenschaft zur Wahrheit die Geste des Eroberers annimmt, der die Gefahren des Geistes liebt, in Extremen fühlt und im Radikalismus ein ethisches Postulat sieht, der Feind der »braunen Ruhe«, der ewig Abtrünnige, der nur in Peripetien leben

kann, der »mit dem Hammer philosophiert« und dessen heißer, jagender Stil um appassionato und furioso schwelgt. Diesem Kämpfer, der eine weltgeschichtliche Wende bringen wollte und dessen Dasein in einer tragischen Katastrophe endigte, oder Fichte, dem Philosophen des Willens, der es in seinen Reden unternahm, ein ganzes Volk zur Tat aufzurütteln, und der dramatisch lebte und starb, steht Schopenhauer gegenüber, der die Ruhe und das kontemplative Leben als ein höchstes Gut pries, oder gar Spinoza, der die Ruhe selbst war. Im übrigen ist die Grundhaltung des philosophischen Geistes überhaupt mehr dem Epiker verwandt als dem dramatischen Menschen.

III.

Und wie es epische Menschen auf allerlei Lebensgebieten gibt, so gibt es auch epische Völker und Zeiten. Joseph Nadler hat festgestellt, daß z. B. das eidgenössische Schrifttum immer wesentlich episch gerichtet war, daß die führende Linie vom epischen Stil des Gestaltens ausging, »die wunderbar abgestufte typenreiche Erzählungskunst der Schweiz entstammt dem innersten Wesen und Kunsttrieb dieses Volkes«. Dagegen sind die benachbarten Franzosen dank ihrer ganzen, stark advokatorischen, agitatorischen, pathetischen Veranlagung ein vorwiegend dramatisches Volk, was ja nicht ausschließt, daß sie eine Reihe ausgezeichneter, ja großer Erzähler gehabt haben. Die Franzosen sind nicht bloß bessere Bühnentechniker als die Deutschen, weil sie überhaupt eine Nation von starker Begabung für den Kalkül sind, sie sind auch in der inneren Form und im Gehalt, ja auch außerhalb der Kunst, in der ganzen Lebensart und Lebensauffassung dramatischer als wir, die ein mehr episches Volk sind. Und vollends die Russen mit der sprichwörtlichen Breite ihres Lebens zeigen den epischen Grundcharakter noch viel mehr ausgeprägt, wiederum keineswegs nur in der Literatur.

Und wie mit den Völkern steht es mit den Zeiten. Es wird sich historisch feststellen lassen, daß und weshalb zu der Zeit, als die Gedichte Homers entstanden, in Griechenland ein episches Kulturzeitalter herrschte; ja man hat von einem Zeitalter der Novelle in Hellas gesprochen (es war Erdmannsdörffer, in den siebziger Jahren). Ebenso ist verständlich, daß die Epoche der Perserkriege eine dramatische Periode und eine Blüte des Dramas heraufführte. Ohne ein dramatisches Zeitalter, in dem das ganze Leben dramatische Züge trägt, ist eine Blüte des großen Dramas wohl unmöglich. Ein solches Zeitalter war in England das Elisabethanische, das seinen Gipfel Shakespeare trug; ein ähnliches stand hinter dem europäischen Barocktheater, zumal in Spanien hinter Calderon und Lope, das Zeitalter des Absolutismus,

der fürstlichen und kirchlichen Macht, im besonderen des spanischen Weltreichs und der Gegenreformation, der ecclesia militans, wie denn das Barock auch in Baukunst, Bildnerei und Malerei dramatisch war. Die Voraussetzung des klassischen Dramas in Frankreich war die Epoche Ludwigs XIV., und was für Schiller und Kleist die französische Revolution und die Ära Napoleons bedeutet haben, braucht nur angedeutet zu werden. Wie dagegen Grillparzer durch das Zeitalter Metternichs gehemmt und gelähmt wurde, ist ebenfalls bekannt genug. Für Richard Wagner hat zuerst die Erregung von 1848 und die demokratische Zukunfthoffnung, die er für die Kunst daran knüpfte, keine kleine Rolle gespielt, und seinen Erfolg getragen hat nachher die Epoche des neuen Reiches. Ibsen konnte nicht das werden, was er unter der Gunst einer dramatischen Zeit- und Volksatmosphäre vielleicht geworden wäre, er ging deshalb außer Landes, und da der kämpferische Zeitgeist auch da fehlte, bekämpfte er seinerseits den Zeitgeist und gewann so durch Gesellschaftskritik, also durch Reibung an der Zeit, dramatische Funken und Spannung; er ist ja ein Revolutionär im kleinen, im bürgerlichen Format gewesen. Seitdem konnte man ein großes Drama vielleicht zum erstenmal wieder von unserer Zeit erwarten, deren revolutionärer Charakter freilich bisher im wesentlichen nur in der allgemeinen Geistesrichtung des Expressionismus Ausdruck gefunden hat.

Während das Drama immer etwas Revolutionäres in sich haben wird und in Zeiten von Umwälzungen am besten gedeiht, ist es bei der Epik umgekehrt: sie hat entschieden konservative Züge. Wie das mit ihrer ganzen Formstruktur zusammenhängt, ist hier nicht auszuführen, aber es soll unterstrichen werden, daß solcher Zeitgeist in der Luft liegt, wenn große epische Taten geschehen. Denn das Epos ist nur möglich in einem epischen Zeitalter. Und nur wo ein abgeschlossenes Weltbild in einer Zeit vorhanden ist, kann große epische Dichtung entstehen, die ja immer ein Weltbild gibt. So war's im homerischen Zeitalter, d. h. auf einer bestimmten Stufe der Religion und Kultur im griechischen Mittelalter vor den Perserkriegen, die dann die hellenische Welt und ihr Weltbild wieder in Bewegung brachten; die Homerischen Gedichte gaben dagegen einen Rückblick auf eine bereits damals legendäre Heroenzeit. Ähnlich war es beim Nibelungenlied. So hat Dante zur Voraussetzung die festgewordene Hierarchie des Mittelalters, die in der räumlichen Symbolik seines Werkes gleichsam ein anschauliches Gegenbild gewonnen hat. Und diese Art Vorbedingung lag auch noch für Milton und Klopstock vor; ihre Voraussetzung war das kirchliche Weltbild, das freilich allein kein großes Epos garantieren konnte. In Hermann und Dorothea ist das deutsche Kleinleben vor der Revolution Gestalt ge-

worden, und seine Bewahrung vor revolutionärer Ansteckung ist fast Thema, jedenfalls eine Tendenz des Ganzen. Bei Spitteler dagegen fehlt dieses Moment der überkommenen Weltanschauung, und das bildet eine epische Schwäche, während er andere Voraussetzungen, namentlich den Volkscharakter, für sich hat. Die großen Romanciers des 19. Jahrhunderts, Dickens, Balzac, Tolstoi, die ihre eigene Zeit darstellten, lebten in einer ruhigen Welt, die im Vergleich zur unseren unendlich viel Zeit hatte, deren Tempo uns oft unglaublich behaglich erscheint, daher denn die Breite ihres Erzählens häufig weit über unsere Geduld geht. Kein Zweifel, daß unsere heutige Zeit nicht episch ist. Ihr Tempo und die Erschütterungen, die jähen Umschläge, die wir erlebt haben, werden in der Form der Erzählung kaum einen kongenialen Ausdruck finden. Dem Tempo der Zeit und nicht nur ihrem Tempo entspricht heute das Kino am meisten.

Was gab den Generationen vor hundert Jahren, auch einfachen Leuten, die vielverbreitete Kunst der Erzählung, die heute ganz abhanden gekommen ist, im literarischen und im außerliterarischen Leben? Dasselbe, das ihnen die innere Muße zum Briefschreiben gab, die uns ja auch verloren ist: das größere Beharren, die innere Ruhe, der langsamere Rhythmus des Lebens. Heute dagegen sind gute Erzähler Ausnahmen. Heute klagt man in Kreisen der schaffenden Erzähler, daß selbst die Vorstellung davon, was eigentlich Erzählung sei, geschwunden sei. »Die meisten wissen gar nicht mehr,« sagt Jakob Wassermann in seiner kleinen Schrift über die Kunst der Erzählung, »was es heißt, eine Geschichte zu erzählen. Und selbst die Begabtesten bringen lauter Zwitter- und Mißformen hervor.« Nun, er weiß natürlich, daß es Ausnahmen gibt, aber heut hat in der Tat jeder Schaffende auf diesem Gebiet für sich zu ringen, bis er auf den rechten Weg findet. Wilhelm Schäfer ist ein besonders ausgeprägtes Beispiel dafür.

Weder der letzte Naturalismus noch der Impressionismus noch der Expressionismus konnten erzählen. Der Naturalismus vor der Jahrhundertwende blieb im Schildern und Beschreiben stecken und kam nicht vorwärts — das gilt selbst von Zola nur zu oft —, dem Impressionismus fehlte das ruhige Tempo für die Erzählung und dem Expressionismus die Sachlichkeit. Die wirklichen Erzähler standen in dieser ganzen Zeit geistig und vielfach auch künstlerisch für sich: Thomas Mann, Hermann Hesse, Emil Strauß, Binding und eine glücklicherweise doch nicht ganz kleine Reihe anderer. Die meisten dieser Künstler wurden von verhältnismäßig wenigen gewürdigt, vor allem von denen, deren wesentlichstes Kunsterlebnis das epische ist, weil ihr eigenes Wesen zum epischen Lebenstypus gehört. Solche Individuen gibt es immer.

IV.

Ein kluger Erzähler von heute, Wilhelm Weigand, hat finden wollen, die drei Gattungen der Dichtung entsprächen den menschlichen Lebensaltern: Lyrik der Jugend, das Drama dem Mannesalter, epische Formen der Spätreife. Aber einer solchen Regel widersprechen viele Tatsachen des individuellen Lebens und der geschichtlichen Entwicklung. Dennoch hat Weigand etwas Typisches richtig gesehen, nur die zeitliche Reihenfolge stimmt nicht. Man kann wohl sagen, daß der Lyriker ein Mensch sei, der innerlich nie altere, und wenn man die Marienbader Elegie liest, so glaubt man, Zeuge einer unerhörten Verjüngung des Dichters zu sein. Dramatik hat sicher etwas besonders Männliches (auch in dem Sinne, daß der Frau eher Gedichte und Erzählungen gelingen als Dramen, die zu sehr auf Willen, Kampf, auf Aggressivität gestellt sind). Und gewiß ist in der spezifischen Anschauungs-, Empfindungs- und Denkweise, die man als episch bezeichnen kann, mehr Gelassenheit und Gemütsruhe, Abgeklärtheit und Beschaulichkeit als jugendliche Züge, wie denn auch Wassermann in seinem Essay über die Erzählung sagt, die epische Kunst verlange eine vollkommene Reife des Geistes. Aber diese stellt sich eben bei epischen Menschen früher ein als bei anderen[1]). Der Epiker ist seinem Wesen nach gesetzt, weniger beweglich als seine Genossen von den anderen dichterischen Fakultäten. So erschien mir stets eine Briefstelle Kellers aufschlußreich, als er an Storm schreibt, das Überarbeiten der alten und das Fertigmachen neuer Gedichte bereite ihm viel Vergnügen, nur müsse man bei solcher Arbeit an Gedichten immer so viel im Wald und in der Stube herumlaufen. Das entspricht dem bewegten Rhythmus der Lyrik und ihrem ganzen beschwingten Wesen. Lyrik ist keine seßhafte Beschäftigung. Dem epischen Menschen ist Ruhe — die berühmte epische Ruhe — Erquickung, dem Dramatiker ist sie lästig und langweilig. Ihm ist Unruhe fast gleichbedeutend mit Leben, dem epischen Gefühl ist sie ein lebensfeindlicher Dämon.

[1]) Heinrich Heine schrieb in einer Besprechung von »Tassos Tod« (von Smets): »Es gibt Individuen und ganze Völker, die es in der Poesie nie weiter als bis zur Lyrik gebracht haben. Bei beiden deutet beides auf einen Zustand der Geisteskindheit. Sobald aber beim Dichter eine gewisse Verstandesreife eingetreten ist, sobald sein geistiges Auge das innere Getriebe der äußeren Gegenstände und Begebenheiten besser durchschaut und sein Geist die Gesamtanschauung dieser Außenwelt in sich aufnimmt, so wird es auch ein neues Bestreben des Dichters sein, diese äußeren Gegenstände in ihrer objektiven Klarheit, ohne Beimischung von subjektiven Gefühlen und Ansichten, poetisch schön darzustellen. So entsteht die epische und die dramatische Dichtung. Doch machen wir die viel bestätigte Bemerkung, daß Dichter, die in der einen dieser Dichtungsarten Meister sind, oft in der anderen nichts Erträgliches zustandebringen können.«

In beiden Kunstformen hat je ein typischer Lebensrhythmus Gestaltung gefunden. Der epische Mensch erfährt das Leben gleichmäßiger als der dramatische, der alles sprunghafter erlebt, mehr Elan, vielleicht weniger Ausdauer besitzt. Wer das Dasein stürmisch empfindet und für das Ruckartige in seinem Gang besonderen Sinn hat, steht dem dramatischen Naturell nahe. Das Drama erreicht ja seine Wirkungen stoßweise, durch Erschütterung, die Erzählung die ihrigen mehr durch allmähliche Versenkung und Kontinuität. Eine vielleicht gleiche Intensität der künstlerischen Wirkung und Vertiefung wird beidemal auf ganz verschiedenen Wegen erreicht [1]).

Das dramatische Naturell fühlt sich im stürmischen Auf und Ab, in jähen Steigerungen und Senkungen wohl, das epische in der Ebene, auch in der Niederung des Lebens, im »fruchtbaren Bathos der Erfahrung«, mit Kant zu reden — daher die berühmte epische Breite! Sehen wir zu, was die »Breite« psychologisch bedeutet. Die »Behaglichkeit«, die z. B. Wassermann mit Goethe vom Erzähler verlangt, damit der Leser Behagen finde, jenes Behagen, das in der Tat weder die Lyrik noch das Drama, sondern nur die stetige Erzählung gewährt — diese Behaglichkeit bedeutet psychophysisch eine Entspannung, wogegen das Drama geladen ist mit Spannung jeder Art wie eine elektrische Batterie und deshalb viel mehr zusammengehalten, geballt sein muß, indem es Gegensätze aneinander prallen läßt. Während ein Drama kaum zuviel Spannung haben kann, wird sie dem epischen Formgefühl leicht gefährlich, und ihre Behandlung erfordert besonderen Takt. Sonst wird die Behaglichkeit über den Haufen gerannt. Die epische Breite bedeutet eine gelöste Haltung.

Gelassenheit war ein echt episches Lieblingswort Goethes. Theodor Storm bekannte, daß er sich in seinen Prosaerzählungen von den Aufregungen des Tages erhole, wenn er aber bewegt sei, brauche er gebundene Form, also Lyrik. Oder nehmen wir Fontane: Wenn man ihn psychologisch kennzeichnen will, muß man von der eigentümlichen Grundgeste seines Daseins ausgehen, jenem lächelnden Gehen-

[1]) Wenn der spezifisch dramatische Vers, der Jambus, etwas Drängendes hat, wandelt der typisch-epische, der Hexameter, bedächtig und wahrt, wie Aristoteles bemerkt, die größte Beharrlichkeit und vollkommenste Gleichmäßigkeit. Er eignet sich denn auch, unter anderem, für die Darstellung gemütlicher, idyllischer Vorgänge, was neuerdings Thomas Mann bei seinen eigenen, solche Stimmungen gestaltenden Versuchen mit diesem Versmaß festgestellt hat. Dantes Terzinen wandeln im erhabenen Gleichmaß, ihre getragene Melodie entspricht dem mächtigen Umfang des Werkes und gibt die hohe Stimmung überzeitlichen Sinnens unvergleichlich. Ebenso ist dem Nibelungenvers ein undramatischer Charakter eigen, und auch in Tassos Ottaverime, in Ariostens Strophen und selbst in Wolframs und Gottfrieds Wechsel von kurzen, drei- und vierstelligen Verspaaren pulsiert der epische Herzschlag.

und Geltenlassen, das nichts übermäßig wichtig nahm, keinen Sinn für Feierlichkeit hatte, mißtrauisch war gegen den »Lärm der Gefühle«; und das alles drückte sich auch leiblich aus, in seinem Gesicht (ja seinem hängenden Schnurrbart) wie in seiner Körperhaltung. Bei der Lektüre seiner skeptischen Altersweisheiten sieht man förmlich resignierte Gesten, die nichts von Rebellion an sich haben, sondern mit einem Achselzucken ergeben abwärts fließen, und man glaubt, eine gewisse Weichheit der Muskeln zu fühlen, die mit der ständigen Gestrafftheit des Dramatikers kontrastiert. Wenn der Versuch gestattet ist — es bleibt ja ein Versuch —, so komplexe Erscheinungen wie das epische Verhalten psychophysisch zu erfassen, so läßt sich vermuten, daß epische Menschen mehr sensibel als motorisch angelegt sein werden, wogegen es bei dramatischen umgekehrt sein wird. Der Dramatiker fühlt besonders impulsiv, auch explosiv, er lebt nach außen, ist Eroberernaturen verwandt; der epische Mensch dagegen gleicht einer ruhig aufnehmenden Kamera oder einem Sammler, in dem die attraktiven Kräfte stärker entwickelt sind als die repulsiven. Epische Helden dürfen passiver sein als dramatische, ihr Heldentum kann im Dulden liegen — der viel ertragende göttliche Dulder Odysseus ist ein epischer Prototyp. Man kann also die Bedeutung jener elementaren Unterschiede der Konstitution kaum überschätzen, wenn sie auch immer nur graduell verstanden werden dürfen. Und selbstverständlich sind sie bei den Erzählern selber mannigfach abgestuft, auch bei den einzelnen Gattungen der Erzählung ist es nicht gleich: der echte Novellist ist seinem ganzen Wesen nach straffer als der geborene Romancier. Welche Weichheit z. B. bei den großen russischen Romanschöpfern, die fast ohne jeden Widerstand alles durch sich hindurchgehen lassen. Sie zerfließen schier in der Breite, sie kennen gleichsam, wie ihr Land, nur horizontale Erstreckung, worin der ruhige und breite Fluß der Erzählung rinnt. Während das Drama durchaus steil schichtet, türmt und aufgipfelt, baut die epische Gestaltung länger und breiter, »gemächlich«, das heißt wohnlich, also wieder behaglich.

Damit das Typische der Unterschiede des epischen vom dramatischen und lyrischen Erleben recht klar werde, mag es erlaubt sein, noch an die populäre Einteilung der menschlichen Temperamente zu erinnern, die wissenschaftlich überholt ist, aber auf gewisse Grundeinstellungen der Charaktere hindeutet. Es ist klar, daß dem Dramatischen die sogenannten cholerischen und sanguinischen Stimmungen nahestehen, während sie dem Wesen des Epischen fremder sind; klar auch, daß ein phlegmatischer Dramatiker von Rang nicht denkbar ist, daß dagegen im Epiker ein gewisses Phlegma vorherrscht — es gibt berühmte und drastische Beispiele dafür — und daß bei ihm nicht

selten, selbst im humoristischen Roman, eine melancholische, ja pessimistische Disposition vorwaltet. In der Lyrik hingegen sind alle vier Schattierungen zu finden und einigermaßen gleichberechtigt.

Noch eine andere Grundeinteilung des Seelenlebens darf, ebenfalls mit dem nötigen Vorbehalt, als Parallele zu der Dreiteilung der dichterischen Hauptgattungen erwähnt werden, das ist das alte Schema für die höheren Bewußtseinsfunktionen: Fühlen, Wollen und Vorstellen. Sie alle sind natürlich in jeder Bewußtseinslage vereinigt, doch dominiert bald die eine, bald die andere Art von Erlebnissen, und so sind auch an jeder dichterischen Gattung alle drei beteiligt, aber die Mischung ist verschieden. So werden lyrische Naturen vor allem stark gefühlsmäßig angelegt sein, geborene Dramatiker besonders viel vom Wesen des Willensmenschen haben, und zu der epischen Befähigung wird eine beschauliche Auffassung gehören. Wilhelm von Humboldt nannte das epische Verhalten einen »Zustand ruhiger, aber lebendiger Beschauung bei gleichmütiger Stimmung der Seele«. Und Goethe schreibt einmal: »Da das epische Gedicht in Ruhe und Behaglichkeit angehört werden soll, so macht der Verstand vielleicht mehr als an andere Dichtarten seine Forderungen.« Ähnlich hat Hebbel erklärt, daß in der Erzählung eine strengere Motivierung und Konsequenz in den Charakteren nötig sei, während das Drama mit seiner leidenschaftlichen Bewegung leichter über Lücken hinwegreiße.

V.

Deshalb ist die besondere Begabung zum Erzählen vor allem Begabung zur Klarheit. Erzählen heißt zunächst: anderen einen Vorgang verständlich mitteilen, zusammenhängend und geordnet, κατα κοσμον, wie Odysseus zu dem Sänger Demodokos sagt, in der richtigen Reihenfolge, ohne ein wichtiges Glied auszulassen und ohne den Faden zu verlieren. In dem Wort Erzählen steckt der Begriff der Zahl (wie in racontare, raconter), es bedeutet also eine Entwicklung der Reihe nach. Wer jemals Kindern Märchen erzählt und dabei erfahren hat, wie er bei jedem Schritt darauf achten muß, ob der kleine Verstand auch folgen kann, der hat etwas von der Grundhaltung auch des künstlerischen Erzählers erlebt. Denn so spricht der Erzähler immer in die Seele seiner Hörer und Leser hinein. Wie er dem Aufnehmenden stets gegenwärtig bleibt, so umgekehrt dieser ihm. Der Erzähler hat eine besondere menschliche Beziehung zu seinem Publikum, dessen Vertrauen er zu gewinnen sucht, und diese Art von Unmittelbarkeit und Kontakt mit dem Hörer fehlt dem Dramatiker, der ja nicht selber spricht. Sie kann auch dem Lyriker fehlen, der bisweilen wirklich »singt wie der Vogel singt«, in reiner Entladung, mehr für sich als für einen Zu-

hörer. Der Erzähler aber muß immer jemand haben, dem er erzählt, er ist gar nicht denkbar ohne ihn. Daher ist, nebenbei gesagt, der Tagebuchroman eine abgeschwächte Form der Erzählung.

In gewissem Sinn ist die erzählerische Begabung formal der pädagogischen zu vergleichen, nicht nur bei Gotthelf oder Keller, wo wirklich pädagogische Tendenz mitspricht; das ist hier nicht gemeint; aber wie ein guter Pädagoge eine Sache so vorträgt, daß jeder sie verstehen muß, so ist es auch beim guten Erzähler, der nicht durch Affekte den Atem benimmt und den Verstand benebelt, sondern mit der Ruhe und Kühle, die den echten Epiker kennzeichnen, den Leser leitet, wohin er ihn haben will. Die spezifisch epische Gewalt über den Leser ist ganz anders als die dramatische Vergewaltigung, die überrumpeln kann, oder als die Gewalt des lyrischen Ausdrucks. Der Erzähler muß den Leser langsam gewinnen und festhalten, ihn sicher führen, damit er ihm vertrauensvoll folgt. So hat Wilhelm Schäfer einmal gesagt: »Bei Hebel findet sich der Leser vom ersten bis zum letzten Satz an der Hand geführt, nicht anders, als ob der Dichter ihm den geradesten Weg durch die Vorgänge zeigen wollte.«

VI.

Dieses Verhältnis zwischen dem Erzähler und seinem Publikum erneut sich in seiner Ursprünglichkeit, wie gesagt, in jeder Kinderstube, wo Märchen erzählt werden. Denn Erzählen ist ein Urphänomen der Menschheit, das lange vor eigentlicher Kunst da war, so gut wie Mimik, Tanz, die Vorstufen der Dramatik. Und es ist bis heute eine höchst natürliche, einfache, unkomplizierte geistige Haltung, die ein Mensch zu einem oder mehreren anderen einnimmt: er teilt ihnen ein Erlebnis, ein eigenes oder fremdes mit. Erzählen tut man denen etwas, die nicht dabei gewesen sind, sei es, daß man dabei war oder es auch bloß vom Hörensagen kennt; und man tut es nicht nur, weil die anderen neugierig sind, es ist auch im Erzähler ein Bedürfnis danach vorhanden. So läßt Jakob Wassermann in seiner schon erwähnten Schrift einen jungen Künstler sagen: »Ich fühle zu nichts anderem Lust und Freude, als Geschichten zu erzählen. In den Stunden der Einsamkeit und Sammlung ist es mir, als ob mein ganzes Inneres bis zum Rand angefüllt wäre mit Ereignissen und Schicksalen. Oft ist mir zumute, als müsse der ganze Lauf der Welt, von Adams Zeiten an, sich mir in einer ganz besonderen Weise enthüllen, und ich spüre das unbezwingliche Verlangen, zu erzählen, zu erzählen.« Erzählen ist ebenso gut eine elementare Art, Eindrücke und Affekte durch »Aussprechen« los zu werden, wie Lyrik und Drama. Eine andere Art als die, das Erlebte nachzuahmen, mit Gesten vorzumachen; es gibt Leute, die,

um sich von etwas zu befreien, agieren müssen, sich bewegen, das sind dramatische Temperamente; man kann ja Drama auch mit Aktion im Sinne von Aufführung übersetzen. Wieder andere sind vor allem rhythmisch reich bewegt und brauchen für ihren unmittelbaren Gefühlserguß eine mehr musikalische Art des Ausdrucks; das sind die lyrischen Naturen; Lyrik, die Kunst des Liedes, bleibt immer einigermaßen cantabile, getreu ihrem Namen, der von Lyra kommt. Dagegen ist für den epischen Menschen das Hauptverständigungsmittel die reine Sprache, ἔπος, das bloße Wort. In diesem Sinne ist Erzählung immer »Sage«.

Im dramatischen Kunstwerk, das sich erst auf der Bühne vollendet, tritt zu der Sprache Mienenspiel und Gebärde, zum Hören das unmittelbare Schauen. So kann ein Drama eher ohne gepflegte Sprachbehandlung auskommen, die bei der Erzählung zum Stil der Gattung gehört, umsomehr gehört, als der epische Vortrag, eben weil er nur Vortrag ist, ruhig bleibt und der Künstler Zeit hat, seine Worte zu wählen und zu setzen, der Aufnehmende aber aus demselben Grunde Muße findet, den Sprachleib zu genießen. So viel wie Flaubert hat wohl kein Dramatiker an seinen Worten gefeilt. In der epischen Dichtung spricht eben der Künstler selber, im Drama reden nur die Personen des Stückes. Ihre Sprache wird charakteristisch sein, wenn der Autor ein starker und persönlicher Wortkünstler ist, aber der Dramatiker kann durch saloppe Sprache charakterisieren, wie Hauptmann es in gewissen Szenen des »Michael Kramer« tut; auch das ist wählende Kunst des Wortes, doch wenn Hauptmann so reizlos erzählen wollte, würde man ihm nicht lange folgen. Andere Dramatiker, z. B. Wedekind, haben in einem Grad auf sprachliche Reize verzichtet, daß ohne die Belebung durch Stimme und Betonung des Schauspielers das Ganze als »papierener Stil« wirkt. Das Drama kann rein literarische Mängel kompensieren. Wie dagegen der Stil der Rezitation, die ja die ursprünglichste Vortragsart des Epikers war, grundsätzlich anders sein muß als der Stil der Aktion auf der Bühne, wo der Darsteller vieles mit anderen als sprachlichen Mitteln ergänzt und Kostüme und Kulissen dazukommen: so bedarf auch der erzählende Dichter eines sprachlichen Stils, der nicht bloß in der Sorgfalt von dem dramatischen abweicht, sondern in seiner ganzen Beschaffenheit, die bis in die Einzelformen epische Züge zeigen wird, und namentlich in der Vollständigkeit, der Breite der sprachlichen Darstellung. Denn da die Sprache das einzige Mittel der Gestaltung ist, muß ja alles, was zum Verständnis gebraucht wird, so das ganze Milieu, in sprachlicher Form gegeben werden. Dagegen zeigen die Texte gerade der besten Theaterstücke oft eine Knappheit, die den abstrakt anmutet, der nicht mit eigener Phantasie nachhelfen

kann; es scheint allerlei zu fehlen, was nur nicht in Worte gefaßt ist. Daher befriedigt das Vorlesen von Dramen meist ebensowenig wie im Konzertsaal gesungene Opernarien. Das dramatische Buch ist oft lediglich Unterlage für die Aufführung oder Notbehelf für den Genießenden, vergleichbar einer Partitur, die auch bloß eine Anweisung auf das Kunstwerk gibt; und ein dramatisiertes Gebilde, das seine Wirkung im Buch oder in der Rezitation erschöpft, mag zwar eine wertvolle Dichtung sein, aber kein rechtschaffenes Drama. Ein gutes Drama kann in der Lektüre nicht sein ganzes Leben entfalten. Es ist verständlich, daß die dramatische Erregung mehr wirkt, wenn sie mit angesehen und gehört wird, als wenn man nur von ihr liest.

VII.

Dagegen hat das Lesen eine besondere Affinität zur Epik. Es gibt passionierte Leser — sie werden meist ein episches Naturell haben. Aristoteles, der, wie gesagt, eine epische Natur war, wurde von seinem Antipoden Platon kurzweg der Leser genannt. Diese Art geborener Leser wird, soweit sie künstlerisch-literarische Interessen haben, das treueste Publikum der erzählenden Dichtung sein. Der rechte Leser empfindet jedes Wort, und der Freund der erzählenden Kunst wird von Natur ein offenes Ohr für Klang und Gang der Sätze haben. Wer zu unstet ist, um Schritt für Schritt mit Würdigung des Vortrags selber lesen zu können, dem fehlt die epische Geduld. Wenn Nietzsche einmal gesagt hat, daß man heutzutage wissenschaftliche Werke nur noch sprunghaft, also aphoristisch lese und von jeder Seite nur wenige Sätze auffasse, so wäre diese Art gegenüber Erzählungen ein »Schmökern« im üblen Sinn. Dieses Wort kann unverächtlich gemeint sein, wenn es die Leidenschaft des echten Lesers bezeichnen will, bedenklich wird das Schmökern erst, wenn es in unepische Hast verfällt und den Stoff, gleichsam ohne zu schmecken, verschlingt. Rohe, d. h. rein stoffliche Spannung und Erregung kann dazu verführen, Strecken zu überschlagen oder zu überfliegen (was beim aufgeführten Drama nicht möglich ist), und derlei endigt dann bei feinsinnigen Lesern mit einem schlechten Gewissen oder Katzenjammer. Die wortkünstlerische Sorgfalt des guten Erzählers bewahrt den gebildeten Leser vor solchen Entgleisungen, und umsomehr, je feiner und stärker die sprachliche Gestaltung ist. Denn diese setzt sich in der Aufmerksamkeit des empfänglichen Genießers durch und nötigt ihn zu langsamem Lesen, also zu epischem Tempo. So sorgt nicht selten die Sprachbehandlung dafür, daß auch bei aufregenden Szenen das flüchtige, oberflächliche Aufnehmen ausgeschlossen bleibt, und die Pflege des Wortes ist dann ein befreiendes Gegengewicht gegen allzugroße Vehemenz der Hand-

lung. Denn wie Wilhelm Schäfer, selbst einer der besten deutschen Erzähler der Gegenwart, in seinem Lebensabriß sagt, »die wirkliche Erzählung will dem Leser etwas anderes geben, als rasch verschlungene Gegenständlichkeiten. Sie ist, wenn das Bild erlaubt ist, ein Rosenkranz, der Perle für Perle abgebetet werden muß. Vom ersten bis zum letzten Satz ist sie zu einer Schnur gereiht, darin jeder Satz dem anderen die Führung weitergibt.« Daß dieser Stil mit einer vieles auslassenden, stark auslesenden Darstellungsart verträglich ist, zeigt das Beispiel C. F. Meyers: was sprachlich gegeben ist, paßt Glied für Glied aneinander; was in der Wirklichkeit noch zwischen den Gliedern liegen würde oder gelegen hat, ist gleichgültig.

Die epische Ruhe ist der inneren Haltung des Lesens verwandt, während das dramatische Erleben wenig zu der Stimmung des Lesers, seiner Sammlung und Einsamkeit paßt. Das Drama sieht man im Gesellschaftsanzug, unter Menschen, in der Öffentlichkeit, und so ist man schon vorher gleichsam aufgezogen; beim Lesen dagegen sitzt man im Hausrock daheim, gemächlich und behaglich. Die stille Versenkung hilft die Atmosphäre der erzählenden Kunst erzeugen, die wenigstens in der modernen Welt mit dem einzelnen Kunstfreund oder einem nur kleinen Kreise von Zuhörern zu tun hat. Seit langem überwiegt die Lektüre von Erzählungen die Rezitation, nicht nur infolge der Herrschaft des Buches, sondern auch deshalb, weil das Temperament des heutigen Stadtmenschen schon beim Hören einer etwas längeren Novelle, zumal im Vortragssaal, leicht ungeduldig wird. Der Roman ist erst recht ausschließlich für den Leser, weil sein Umfang ein Vorlesen mindestens in größerem Kreise ausschließt, und so hat sich der Roman auch erst mit der geschriebenen Tradition im Altertum und mit der gedruckten in der Neuzeit entwickelt.

Ehe gelesen werden kann, muß ja geschrieben sein, und auch das Schreiben ist in seiner Stimmung der epischen verwandt. Schreiben ist eine gemächliche Tätigkeit, und der Erzähler hat gewöhnlich mehr zu schreiben als der Lyriker und Dramatiker. Es gibt Epiker, wie z. B. Raabe, denen man in jeder Zeile die Freude am Schreiben — nicht bloß an der sprachlichen Gestaltung, auch an der Tätigkeit des Schreibens — anmerkt, und die sogar viel von ihrem eigenen Schreiben reden. So fühlt man, daß Raabe Zeile für Zeile vor sich gesehen hat, wie sie langsam entstanden, und diese geistige Haltung des Schreibenden stimmt gut zur epischen Bedächtigkeit.

VIII.

Mit alledem hängt der solistische Charakter der Erzählung zusammen. In der Hauptsache spricht da ein Einzelner, und das be-

deutet wieder eine bestimmte seelische Lage von allgemeinerer als nur künstlerischer Typik. Es gibt auch außerhalb der Kunst solistisch veranlagte und chorisch veranlagte Menschen. Die Extreme sind der Einspänner, der nur seine eigene Arbeit macht, und die organisatorische Begabung, die über viele andere Menschen disponiert. Nun hat auch die Erzählung Massen zu disponieren, aber hier tut der Disponent und Organisator alles selber. Das Drama, das zur chorischen Poesie gehört, bedarf zu seiner Aufführung eines kollektiven Zusammenwirkens, und es entsteht auch schon im Dichter ähnlich. Gerhart Hauptmann hat einmal aus seiner Erfahrung mitgeteilt, daß er bei der Konzeption eine Vielheit von Stimmen höre, die gegeneinander sprechen, und seine großen Werke wie die »Weber« und der »Florian Geyer« zeigen diesen chorischen Charakter besonders ausgeprägt; aber jeder Dramatiker ist Ensemblekünstler, vergleichbar einem Regisseur oder Orchesterdirigenten. Der Erzähler dagegen steht gleichsam zwischen dem reinen Solisten und dem Ensembleleiter, Drama und Erzählung verhalten sich ähnlich wie Orchester und Klavier: polyphon sind beide, aber das Instrument der Erzählung spielt nur einer. Man kann Erzählungen nicht mit verteilten Rollen lesen. Und so ist der epische Mensch monologisch, nicht dialogisch, auch nicht antithetisch veranlagt.

Darum stört Dialog so leicht die innere Form der Erzählung. In den Noten zum »Diwan« sagt Goethe: »Das homerische Heldengedicht ist rein episch, der Rhapsode waltet immer vor; was sich ereignet, erzählt er; niemand darf den Mund auftun, dessen Rede und Antwort er nicht ankündigt. Abgebrochene Wechselreden sind nicht zulässig.« Diese Bemerkung ist nicht als verallgemeinernde Vorschrift gemeint, aber längere Strecken reiner Wechselrede können den epischen Stil gefährden. In der vulgären Erzählungsliteratur finden sich Grade von Vertauschung des epischen und dramatischen Stilcharakters, die Mißbräuche darstellen, und auch mancher moderne, nicht vulgäre Autor, z. B. Heinrich Mann, geht gelegentlich in der Dialogisierung von Erzählungen bis zur stilwidrigen Manier, Mann vielleicht unter dem Einfluß französischer Vorbilder, denn das französische Temperament, auch in Erzählungen gern dramatisierend, hat damit nicht selten über die epischen Stränge geschlagen. Der Eindruck ähnelt dann dem eines Buchdramas. Es fehlt ja doch der lebendige und belebende Wechsel der Sprechstimmen, es fehlen die Mienen und Gesten, die man auf der Bühne gleichzeitig sieht, vor allem aber fällt die Wechselrede aus dem Stil der übrigen Erzählung heraus. Man hat von einem »Gesprächsroman« reden wollen, allein er ist ebensowenig eigentliche Erzählung wie der Roman in Form eines Briefwechsels, weil dann nicht der Erzähler, sondern lediglich seine Figuren reden. (Goethe an Schiller: »So

sind die Romane in Briefen völlig dramatisch«.) Etwas anders ist der Briefroman in der Art des »Werther«, wo nur einer schreibt.

Der wirkliche Erzähler von Passion gibt das Wort ungern oft und lange ab. Deshalb verfährt er sparsam mit der direkten Rede überhaupt. Auch sie ist ein dramatisches Element, das gewiß aus der Erzählung nicht auszuschließen ist, aber in ihr nicht herrschen kann. Man braucht nicht im Purismus so weit zu gehen wie Paul Heyse, an den Storm einmal (3. 11. 78) schrieb: »Es ist in Deiner Novelle kein oder fast kein Gespräch, und ich muß Dir es zugeben, daß man es nicht vermißt, die Lebendigkeit der Darstellung ist vollkommen bis zum Ende durch vorhanden; das sind wohl altitalienische Novelleneinflüsse.« Allerdings, das ist der strengste Erzählerstil. Aber die Forderung, es solle überhaupt keine direkte Rede in der Erzählung vorkommen, wäre pedantisch und würde durch viele Meisterwerke widerlegt. Es ist eine Frage des Maßes und Taktes, eine allgemeine Regel gibt es nicht dafür. Freilich, ein Buch wie Alexis' großer Roman »Ruhe ist die erste Bürgerpflicht«, der so viel Gutes enthält, ist nur in kleinen Dosen zu genießen, die zu dem großen Umfang des Ganzen in keinem Verhältnis stehen, und zwar deshalb, weil er eigentlich aus nichts anderem besteht als Selbstgesprächen, langen Reden und Unterredungen. Da herrscht eine allgemeine Geschwätzigkeit, die als Zumutung an den Leser und auf die Dauer beängstigend wirkt. Denn dergleichen überanstrengt sein inneres Gehör und spannt seine Reproduktionskraft so einseitig an, daß er sich bald abgespannt fühlt. Folgt dann zwischendurch ein Stück Bericht, wo nur der Dichter redet, unaufdringlich und moderiert, in der echten epischen Art, so ergibt sich ein Gefühl wohltätiger Beruhigung, als ob nach seelenbetäubendem Lärm Stille einträte. Und auch diese, sozusagen akustische Ruhe gehört zum Wesen des erzählenden Vortrages.

Es ist eine besondere Diskretion in der gedämpften Zwiesprache mit dem Dichter, wenn nur dieser das Wort führt und der Leser ihm zuhört. Der Epiker wird daher, wenn er Figuren sprechen lassen will, viel in indirekter Rede geben. Auch das ist kein bloß technischer Unterschied, sondern wenn etwas in indirekter Rede gegeben wird, kommt es ganz anders, vor allem weniger unmittelbar heraus, viel entfernter, und solcher Abstand ist echt erzählerisch. So hat selbst Kleist, dieser Prototyp des dramatischen Menschen, in seinen Erzählungen eine entschiedene Vorliebe für indirekte Rede, und er handhabt sie meisterhaft. Die Mischung von direktem und indirektem Sprechen, die Wahl der einen oder der anderen Form und die Überleitungen dazwischen erfordern vom Erzähler besonderes Feingefühl.

IX.

Noch ein anderer Wettbewerb mit dem Dramatiker ist dem Erzähler aus sprachlichen Gründen zu widerraten. Die Sprache kann bei Vorgängen, die sich rasch abspielen, nicht so schnell nachkommen, wie die mimische Vergegenwärtigung durch Bewegung, Gesten und Mienen. Es gibt eilige Geschehnisse, die im Theater, wo das Auge des Zuschauers auffassen hilft, leicht dargestellt werden können, hinter denen dagegen die Erzählung herhinkt, wenn sie unternimmt, ihnen zu folgen. Das Filmtempo vollends, das durch keine Mitwirkung des Wortes gemäßigt wird, und dem dennoch viele moderne Erzähler nacheifern, hat mit epischer Kunst nichts zu tun. Nicht selten findet man denn auch nach wortreichen Schilderungen eines hastigen und verwickelten Geschehens, wenn sich der Dichter weidlich angestrengt hat, die resignierte Wendung: »Das alles war das Werk eines Augenblicks.« Da hat man das Eingeständnis, daß trotz aller Bemühung etwas Wesentliches fehlt, weil sich alles viel eiliger abgespielt hat, als man es mit dem rein sprachlichen Nacheinander wiederzugeben vermöchte. Hören und Lesen, wobei ein Wort auf das andere folgt, braucht nun einmal mehr Zeit als Anschauung, die ein reiches Nebeneinander gleichzeitig erfaßt. Ein kluger Erzähler hütet sich daher, allzu dramatisch gestalten zu wollen. Dramatische Szenen mitten in seinem Bericht mögen einem stofflich interessierten Publikum durch ihre motorische Kraft als Höhepunkte der Darstellung erscheinen, in Wahrheit werden solche Zwischenfälle leicht zu epischen Unfällen. Der künstlerisch eingestellte Leser wird nervös und verstimmt, weil er doch nicht alles so flink aufnehmen kann, wie es nötig wäre, um wirklich den stürmischen Verlauf zu reproduzieren. Er fühlt sich im Rückstand und eigentlich betrogen, zumal ihm nicht Zeit bleibt, auf die Werte der sprachlichen Form zu achten. Denn der epische Dichter muß ja auf die feineren und spezifischen Formwerte seiner Kunstgattung verzichten, wenn er mit dem gröberen und grelleren Drama konkurrieren will. Sobald dagegen er und seine Leser auf die Form achten, wird das Tempo verlangsamt, schon dadurch, daß die Aufmerksamkeit weniger ausschließlich dem aufregenden Inhalt zugewendet ist. Darum bleibt Homer immer ruhig und ebenso Dante. Von dem Dichter der Ilias sagt einmal Herman Grimm: »Je drängender die Lage auf beiden Seiten sich gestaltet, umso ruhiger rinnt der Fluß seiner Rede.« Damit verträgt sich doch ein hurtiger Fortgang der Erzählung, ja durch den Gegensatz des sprachlichen Tempos kann das der Ereignisse umso stürmischer und jäher wirken. Dann gewinnt der Erzähler gerade den sprachlich bedingten Schranken seiner Kunst besondere Wirkungen ab.

X.

Und noch ein wesentlicher Unterschied zwischen dem epischen und dem dramatischen Verhalten bestimmt beidemal einen ganz anderen Ton, Tonfall, Gang des Verses oder Rhythmus der Prosa: Dramatik ist Vergegenwärtigung, Erzählen heißt berichten, was sich zu einer früheren Zeit zugetragen hat. Jeder Erzähler will wie Ranke »sagen, wie es gewesen ist«. »Es war einmal« bezeichnet die Urform alles Erzählens, »Vor Zeiten lebte ein König« ist ein typischer Märchenanfang, und das Wörtchen »als«, mit dem so viele Erzählungen beginnen, bezeichnet ebenfalls eine Vergangenheit. Der erzählende Dichter schreibt im Präteritum, bisweilen auf kürzere Strecken auch im praesens historicum, aber nicht zu lange, weil es unnatürlich ist, immerfort Dinge als gegenwärtig zu behandeln, die vergangen sind. Und dieser zeitliche Abstand wirkt befreiend. Man wird entlastet von den Dingen, aber auch vom eigenen Ich, indem man sich in Vergangenes versetzt — auch darin liegt etwas von der epischen Behaglichkeit. Darum paßt das Erzählen so gut zum Feierabend, zu der Spinnstube, wo ein »Garn gesponnen« wird.

Weil der Erzähler und die Gegenstände seines Berichtes zeitlich getrennt sind, darum wirken Zwischenreden des Erzählers so leicht störend, denn sie halten nicht die zeitliche Distanz ein. Reflexionen, Kommentare des Autors fallen aus der Vergangenheit in die Gegenwart oder ins Zeitlose. Es ist begreiflich, daß Dramatiker, wenn sie erzählen, sich gerne gehen lassen, weil sie im Drama nicht selber reden dürfen, und daß sie deshalb allerlei Anmerkungen zwischen die erzählten Geschehnisse mengen; so macht es Gerhart Hauptmann im »Quint«, während Kleist eine glorreiche Ausnahme bildet; er fällt in der Erzählung nie aus dem epischen Zeitrahmen. Bricht der Dichter dagegen immer wieder in die Gegenwart aus, so gibt es ein unruhiges Hin und Her.

Erzählung ist Kunst der Erinnerung, und wenn Richard M. Meyer in seiner Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert Storm als einen Dichter der Erinnerung bezeichnet, so betont er damit, ohne es auszusprechen, zugleich das Epische im Charakter des Mannes und seiner Dichtung. Das Leise und Gedämpfte der Erinnerung wirkt seelisch anheimelnd, das zeigt freilich gerade Storm besonders deutlich, aber die Ruhe jedes guten Erzählers kommt nicht zum wenigsten daher, daß er sich bewußt bleibt, von vergangenen Dingen zu sprechen. Denn je mehr das Gefühl rege bleibt: »das alles ist schon lange her«, desto mehr Gelassenheit stellt sich ein. Das spezifische Tempo, das der geborene Epiker bereits im Temperament hat, erklärt sich auch aus diesem Verhältnis zur Zeit. Darin unterscheidet sich der künst-

lerische Bericht von bloßer Reportage. Der Reporter behandelt meistens aktuelle Dinge, höchstens solche aus jüngster Vergangenheit, und darum ist das wirkliche Erzählen der Berichterstattung des Tagesschriftstellers, die immer wieder Neuestes und letzte Nachrichten meldet, wesensfremd. Dem Begriff der Aktualität steht der Schöpfer von lyrischen Gelegenheitsgedichten oder der Dramatiker nicht so fern wie der Epiker; diesem ist ein sozusagen journalistisches Lebensgefühl, das von der Nähe lebt, dabei bis zur Indiskretion geht und in Schnelligkeitsrekorden triumphiert, sinnlos und zuwider.

Erzählung ist eigentlich überhaupt keine Kunst des Werdens, sondern immer eine des Seins, denn auch das Werden ist schon geworden, wenn es erzählt wird. So schrieb Schiller an Goethe (26. 12. 1797): »Der Erzähler weiß schon am Anfang und in der Mitte das Ende, es ist ihm folglich ein jeder Moment der Handlung gleichgeltend, und so behält er durchaus eine ruhige Freiheit.« Dagegen fesselt der Dramatiker unter anderem durch die zeitliche Verengung des Blicks, er konzentriert, indem er den Hörer auf den Augenblick beschränkt, er stellt mitten hinein in das »Rauschen der Zeit«. So hat Hebbel einmal gesagt, daß der Dramatiker, wenn er sich überhaupt rege, immer seinen ganzen Menschen einsetze. Er ist eben in den Vorgängen »drin« wie der Schauspieler in seinen Rollen, während der Epiker infolge seines zeitlichen Verhältnisses zu den Dingen mehr draußen, drüber oder daneben steht. Das epische Bewußtsein wird nicht vom Augenblick absorbiert, der Erzähler läßt an jeder Stelle seines Ganzen einen größeren zeitlichen Zusammenhang fühlen, er kann am Schluß auch Voraussagen oder Hinausdeutungen in eine Zukunft geben, die er nicht mehr erzählt. Epik behandelt häufig längere Zeitspannen als Drama und Lyrik, wie sie auch äußerlich oft mehr Zeit in Anspruch nimmt. So behält der Erzähler Zeit zum Überblick und bleibt deshalb überlegen und gleichmütig. Und weil er innerlich mehr Zeit hat, ist er meist breiter als der Dramatiker, gibt er mehr Ausmalung von Einzelheiten; er wird auch das Kleine und Alltägliche gewahr und braucht es, denn er kann, zumal in größeren Formen, nicht ständig Aufregendes bieten, weil das ermüden und Überdruß erzeugen müßte. Er bleibt sich des stetigen und im Großen ruhevollen Strömens des Lebens immer bewußt. Darum ist auch sein Rhythmus gleichmäßiger und flüssiger als der des Dramatikers [1]).

[1]) Deshalb ist eines der epischsten Gedichte Goethes, und nicht bloß Goethes, Mahomets Gesang, dieses stetig fortschreitende Bild von dem Lauf eines Flusses, der aus Bächen zusammenrinnt, zum Strom schwillt und ins Meer mündet, ein Sinnbild nicht nur für die Ausbreitung einer großen geistigen Bewegung (des Islam), sondern zugleich für das Wesen der poetischen Gattung, zu der das Gedicht



Der Erzähler überliefert Denkwürdigkeiten, die er erlebt oder von anderen erfahren hat. So hat es Herodot, der erste Meistererzähler der Geschichtschreibung — auf jener Stufe, wo wissenschaftliches und dichterisches Erzählen noch nicht so getrennt waren wie später — am Eingang seines Werkes angekündigt. Auch die Geschichten des unterhaltenden Erzählers berichten von etwas, das vorüber ist. Hier begreift man den engen Zusammenhang zwischen Epik und Historie. Schon Homer besang vergangene Heroenzeiten, dasselbe tat das Nibelungenlied, ebenso Milton und Klopstock und sogar Spitteler, Dante wenigstens zum großen Teil; in Hermann und Dorothea aber fehlen auch darum, weil sie aus der jüngsten Vergangenheit stammten, die größeren Horizonte jener wirklichen Epen. Homers Sprache ist bereits zu seiner Zeit altertümlich gewesen, und seither ist antikisierende Sprache in Erzählungen häufig angewendet worden; allerdings bleibt sie ein gefährliches Mittel, das nicht bloß wünschenswerte Ferne, auch Fremdheit erzeugen kann. Über den Zusammenhang von Historie und Epik im Leben eines Volkes hat Nadler in seinem Büchlein über schweizerische Art und Kunst gesagt: »Die Richtung der eidgenössischen Literatur nur auf das Epische ist notwendige Folge der geschichtlichen Denkform, die wiederum mit der beherrschenden Stellung des Staatsgedankens zusammenhängt.« Ähnlich wird man sagen können, daß epische Zeiten historisch eingestellt sein werden, sei es, daß sie selber Geschichte erlebt oder eine starke Erinnerung an große Epochen zurückbehalten haben. Die »Sage« bezeichnet eine Überlieferung, die sich lange nach dem Hörensagen vererbt hat.

In der modernen Rahmenerzählung wird die Illusion dieses mittelbaren Weitergebens verdoppelt. Die Rahmenerzählung gibt verschiedene Zeitstufen gleichsam hintereinander, wie verschiedene Gründe eines Bildes. Hier liegen reiche Möglichkeiten zeitlicher Perspektive, vergleichbar der Raumvertiefung in den räumlichen Künsten. Die Epik gestaltet freilich, anders als Dramatik oder Musik, ein eindimensionales Zeitgefühl. Die Entfernung kann, auch abgesehen von der Rahmenerzählung, wechseln, einmal wird weiter zurückgegriffen, ein andermal wird etwas vorausgenommen, aber immer ist es ein Ablauf in der Längsrichtung der Zeit. Und immer ist es Vergangenheit, in dieser gemeinsamen Zone spielt sich alles ab.

Mag auch das Tempo wechseln, es bleibt im ganzen ruhig. Denn es gibt sozusagen eine besondere Optik der zeitlichen Entfernung: wie eine schnelle Bewegung im Raum von weitem lang-

---

gehört. Wer in aller Kürze erfahren will, was episch ist, braucht nur dieses Gedicht zu lesen und sich von seinem Rhythmus tragen zu lassen.

samer aussieht als in der Nähe, weil die von ihr durchmessene Strecke in der Ferne kleiner erscheint, so verkürzt auch die zeitliche Entfernung gleichsam den durchmessenen Weg und dehnt damit das Tempo, so daß sich der erzählte Vorgang verlangsamt. Und doch vereint die Erzählung mit dem Gefühl weiten Überschauens eine Deutlichkeit, die sonst der Nähe eignet, und das Ergebnis ist eine der feinsten Mischungen, die es im Geistigen gibt, die man vor allem in der monumentalen Kunst findet, aber auch in der großen Natur, in der Alpenlandschaft oder auf dem Meere. Wie der Historiker uns zeitliche Fernen nahebringt, so auch der erzählende Dichter. Erzählung ist also nicht etwa blaß und verblasen, weil sie in der Vergangenheit spielt. Ihre Distanz ist echt künstlerisch wie jede Fernung, und das Überschaute hat eine Geschlossenheit, die schon mit der künstlerischen Form verwandt ist. Auch die besondere Klarheit des erzählerischen Geistes ergibt sich bereits daraus, daß die Geschichte, die er erzählt, eben geschehen, abgeschlossen und deshalb überschaubar ist. Und wir, die noch in der Unendlichkeit der Möglichkeiten stehen, empfinden die Vollendung, das Fertige in seiner Klarheit und Endgültigkeit beruhigend.

Aber freilich: die größere Unmittelbarkeit ist immer bei der Lyrik und Dramatik, den Künsten der Gegenwart. Daß im Theater auch bei Erzählungen aus der Vergangenheit, die zwischendurch gegeben werden, etwa bei Ibsen, immer viel Gegenwärtiges im Bewußtsein ist, bedarf keiner Erläuterung, und auch im bloß gelesenen Drama, das doch als Vorführung gedacht wird, herrscht Gegenwart; ebenso bleibt in der Lyrik alle Gestaltung von Zurückliegendem, in Klage oder freundlichem Gedenken, in Wehmut oder Sehnsucht, doch in der Hauptsache Ausdruck einer präsenten Stimmung des Dichters, die häufig womöglich in der Stunde des Schaffens entstanden ist. Alles Gegenwärtige wirkt nun stark und erregend, wie umgekehrt alles Aufregende und Angreifende, auch wenn es vergangen ist, die Tendenz hat, wieder gegenwärtig zu werden; und so ist es verständlich, daß besonders erregbare und leidenschaftliche Menschen, dramatische Temperamente, leicht und fast ständig eine Vergegenwärtigung von abliegenden Dingen erleben. So hat Hauptmann einmal davon gesprochen, wie ihm alles, auch zeitlich Fernes zur Gegenwart werde. Wem dagegen jedes Erleben bald Abstand gewinnt, ist ein episches Naturell.

So versenkt sich denn der Epiker gern in Vergangenheiten, wie Epimetheus aus Goethes Pandora, während Prometheus ebendort alle Merkmale des dramatischen Menschen trägt. »Vergangenes in ein Bild verwandeln« — wie in den Notizen zur Fortsetzung der Pandora steht — das war eine Grundfunktion und Lieblingstätigkeit des Goethe-

schen Geistes, die er an jener Stelle formulieren wollte. Sie kennzeichnet die epische Dominante seines Wesens, wie er sich denn selber bald geschichtlich geworden ist. In dem Aufsatz über epische und dramatische Dichtung von 1797 hat er auch theoretisch das verschiedene Verhältnis zur Zeit als den ausschlaggebenden Unterschied beider Gattungen hingestellt: »Ihr großer wesentlicher Unterschied beruht darauf, daß der Epiker die Begebenheiten als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt.« Einer unserer feinsten Erzähler, Emil Strauß, war in jungen Jahren eine Zeitlang in Brasilien, kehrte aber bald zurück aus einer Fremde, »die kein Gestern, nicht einmal ein Heute, nur eine Zukunft hat... Das Land hat nichts zu erzählen, es sagt mir nichts«. Und so ist alles nur Momentane unepisch. Jede Art von Impressionismus mit seinem Erfassen des vorüberhuschenden Augenblicks bleibt dem Epiker fremd, paßt nicht zu seinem Zeitgefühl, ist dafür zu gegenwärtig und zu flüchtig. Dagegen steht das Epische dem Klassischen nahe. Über ihre Verwandtschaft hat Strich einmal ausgeführt, es zeige sich, daß die klassische Sprache (in der deutschen Literatur) auch im Drama und in der Lyrik die Neigung zum epischen Gleichmaß nicht verleugne, »die klassische Haltung ist eben der epischen an sich verwandt« (S. 128 seines bekannten Buches). In der Tat, und das Verbindende ist das Gefühl für die Dauer. Beide, der klassische wie der epische Mensch, empfinden die Zeit als einen Wohltäter, sie kennen ihre beruhigende lindernde Kraft. »Alles hat seine Zeit«, »es gibt sich alles« — das sind epische Stimmungen. »Und es kommt ein andrer Tag«, sagt Fontane, der epische Stimmung in sich hatte, wenn er auch in der Einzelgestaltung oft mehr ins Konversationelle geriet, in jenem Gedichte »Trost«, wo es dann weiter heißt:

Erscheint dir etwas unerhört,
Bist du tiefsten Herzens empört,
Bäume nicht auf, versuch's nicht mit Streit,
Berühr' es nicht, überlaß es der Zeit . .
Alles ist wichtig nur auf Stunden . .
Zeit ist Balsam und Friedensstifter.

So hätte nie ein geborener Dramatiker empfinden können, das ist epische Gelassenheit.

XI.

Bei alledem wäre es ganz falsch, die Erzählung in einen Gegensatz zur Darstellung zu bringen, wie man gewollt hat. Gewiß ist Epik grundsätzlich etwas anderes als Reproduktion von Vorgängen, sie ist Abbreviatur trotz ihrer Breite, ist abstrakter als das Drama, aber Darstellung ist ja nicht gleichbedeutend mit Naturalistik. Auch nicht mit

Vergegenwärtigung, wie man gemeint hat, indem man argumentierte, Darstellung sei in der Hauptsache dem Drama vorbehalten, die Erzählung aber gebe meist nur ein Resümee von der Sache, einen Bericht, nicht die Sache selbst. In Wahrheit heißt berichten keineswegs über die Dinge reden, nicht beschreiben, nicht schildern, nicht reflektieren, nicht räsonieren — das alles ist keine Erzählung. Erzählung gibt auch nicht bloß subjektive Beziehungen, wie man gemeint hat, weil immer der Erzähler spricht, auf den zunächst alles bezogen sei. Das sind Tifteleien, die der wahren Erzählung fernbleiben: sie erfaßt die Sache selbst und keineswegs nur Relationen oder Impressionen. Je objektiver sie gestaltet, desto stärker wird der sachliche, tatsächliche Eindruck sein. (Davon nachher noch mehr.) Erzählen ist künstlerische Gestaltung, und diese bedeutet immer in gewissem Sinne Hinstellen der Dinge und Ereignisse selber, statt über sie zu meditieren. Der epische Begriff der Darstellung ist gewiß anders als der dramatische, und die Dramatik ist in besonderem Grade darstellerisch, aber auch epischer Bericht kann Darstellung sein. Er braucht nicht einmal so beschränkt zu sein wie in Spittelers Roman »Conrad der Leutnant«, der die Einheit des Ortes, der Zeit und des Helden streng wahrt, keine Vorgeschichte, sondern nur eigentliche Handlung dicht vor der Katastrophe bietet. Das ist eine Übertreibung ebenso wie Schnitzlers Novelle »Fräulein Else«, die nur inneren Monolog der Hauptgestalt gibt [1]). Wollte man, wie Theoretiker getan haben, im Namen der Darstellung gar möglichst viele Gespräche von der Erzählung fordern, weil sie als Darstellungsmittel nur die Sprache hat, so ginge man gründlich fehl. Gerade wenn an die Stelle sachlichen Inhalts bloßes Gerede tritt, wird die darstellende Kraft der Erzählung geschwächt. In der Epik geschieht etwas, es wird eine Geschichte erzählt, doch es wird nicht in dieser Geschichte immerzu erzählt. Geschichte bedeutet, daß auf ein Geschehnis, und aus ihm, ein anderes folgt, nicht aber, daß darüber peroriert und die Sache damit abgetan wird. Der Fall Fontane ist kein Gegenbeweis, denn Plaudern und Erzählen ist nicht dasselbe; der Titel Causeur, der ein Ehrenname bleibt, zeigt zugleich an, daß Fontane nicht immer erzählerisch gestaltet hat. Aus eigenem Recht einer singulären Begabung war er ein großer Künstler, aber kein ebenso großer Erzähler.

[1]) In der programmatischen Vorrede zu dem Buch sagt Spitteler über seinen Begriff von darstellender Prosaerzählung: »Das Ziel heißt: denkbar innigstes Miterleben der Handlung. Die Mittel dazu lauten: Einheit der Person, Einheit der Perspektive, Stetigkeit des zeitlichen Fortschritts. Die Hauptperson wird gleich mit dem ersten Satz eingeführt und hinfort nie mehr verlassen. Es wird ferner nur mitgeteilt, was jene wahrnimmt, und das so mitgeteilt, wie es sich in ihrer Wahrnehmung spiegelt.«



XII.

Dem ganzen Wesen des erzählenden Dichters entspricht nach alledem eine besonders objektive Haltung. Gewiß gibt es mehr oder weniger objektive Erzählungen, in vielerlei Graden sogar, und ich denke nicht daran, den minder objektiven und ihren theoretischen Freunden jedes Recht zu bestreiten; aber ich finde: je objektiver, desto mehr ist eine Erzählung mit dem epischen Grundgefühl verwandt, namentlich im Vergleich mit dem Lyriker. So sind eigene Gefühlsäußerungen des Erzählers, zwischendurch in seinen Bericht gestreut, im Grunde lyrische Beimischungen, die in der epischen Umgebung leicht sentimental wirken. Man wird dann oft an Goethes Wort aus der Italienischen Reise erinnert, daß die Alten das Fürchterliche, die Modernen aber fürchterlich schildern. Und ebenso sind Urteile des Dichters — Meditationen, Räsonnements — subjektive Zutaten zu dem Erzählten, die nicht Erzählung werden. Übrigens sind sie ja überhaupt unkünstlerisch, denn sie bleiben ungestaltet, und je mehr davon ein Roman enthält, desto eher rechtfertigt er das Urteil strenger Kunstrichter, daß er überhaupt keine Kunstform sei, wie es z. B. Paul Ernst ausgesprochen hat, nach meiner Überzeugung für den landläufigen Roman mit Recht. Aber auch der Wilhelm Meister ist in diesem Sinn als Ganzes kein Kunstwerk; schon Schiller hat festgestellt, daß die Form in diesem Werk öfters aufhöre, und wie weit im besonderen die Wanderjahre als Ganzes sich von aller Form entfernen, das hat mit dankenswerter Energie Benedetto Croce dargelegt.

Gerade weil der Epiker, im Unterschied vom Dramatiker — dem eine andere Art von Objektivität, keine geringere eigen ist — selber redet und immer da ist, muß er nicht zu viel zu spüren sein, sonst wird es eintönig. Und weil zwischen den Vorgängen und dem Aufnehmenden immer das Bewußtsein von dem vermittelnden Erzähler bleibt, wird der Dichter den Takt wahren, sich nicht zu sehr vorzudrängen und etwa trennend zwischen Leser und Geschehnisse zu treten. Die Stimme des Erzählers wird doch nie vergessen, auch im Buche nicht, und sie sorgt für einen gewissen Abstand des Lesers von den Vorgängen, aber aus dem Abstand kann durch allzu häufige Zwischenbemerkungen auch eine Kluft werden. Jenes Bewußtsein vom Erzähler mag ein einheitbildendes Moment im Kunstwerk sein, aber der Dichter wird sich hüten, gerade im Gegenteil durch Zwischenreden zersplitternd zu wirken. Dann zerstört er die Illusion der erzählten Vorgänge, und wenn man diese preisgibt, um die Illusion von der Anwesenheit des Erzählers zu verstärken, ist das romantische Art. Der Dramatiker kennt solche Gefahr nicht, er tritt ganz hinter seinem Werk zurück, der Epiker

dagegen tritt im Werk zurück, indem er sich nicht einmischt, und steht dann sinnvoll zwischen Drama und Lyrik. Der »ideale Erzähler«, dessen Rolle in der Epik wichtig bleibt, ist etwas anderes als die empirische Person des Verfassers, die nicht plötzlich zwischen den Zeilen hervorgucken soll; und wenn er auch nicht ausschließlich durch seine Gestalten spricht, wie der Dramatiker, so schafft er doch ebenfalls lebendige Personen, denen er nicht zu viel Konkurrenz machen darf. Wir haben gesehen, daß er sich von ihnen nicht das Wort wegnehmen läßt, aber er braucht darum ihnen nicht den Platz streitig zu machen.

Die Objektivität ist Rücksicht, keineswegs bloß Kühle, sondern gerade umgekehrt Sachlichkeit, Hingabe an die dargestellten Dinge und Menschen. Ohne Kritik, auch ohne Ironie. Es liegt Keuschheit in dieser Enthaltsamkeit. Und Respekt vor dem Leben, das ja ebenfalls keine Kommentare liefert. »Schweigend geht Gottes Wille über den Erdenstreit«, sagt Wilhelm Raabe, der freilich selber in seinen Erzählungen nicht immer zur rechten Zeit den Mund halten und die Dinge sprechen lassen konnte. Solche Redseligkeit wirkt bisweilen geschwätzig und vorlaut, und sie ermüdet den Leser eher als eine diskretere Art der Erzählung. Man verträgt einfach nicht so viel Bekenntnisse, Geständnisse, Enthüllungen eines offenherzigen Gemüts, man bekommt dann die Empfindung, die in einem kleinen Drama Keyserlings ein Aristokrat hübsch so ausdrückt: »Ich kenne Ihr gutes Herz, aber ich wünsche nicht, es unvermittelt serviert zu bekommen.« Wie man sich in der schweigenden Natur erholt, so in der künstlerischen Objektivität. Das hat mit Naturalismus nichts zu tun, es ist aber ein sehr hoher Realismus.

Darum ist das große Epos am meisten objektiv. Das geben auch Theoretiker zu, die sonst die Rolle des Erzählers möglichst ausdehnen möchten. »Es ist eine große Vortrefflichkeit des Epos, wenn das Werk auch nicht eine Spur von seinem Urheber enthält, wie es die Alten so häufig mit Erstaunen und Lob von den homerischen Gesängen bemerken,« so sagt Friedrich Schlegel in seiner Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen. Und je größer überhaupt die Form innerlich ist, desto strenger der Stil.

Je mehr dagegen der Erzähler hervortritt, desto kleineren Stil haben seine Werke. Und je weniger ernst er die Vorgänge nimmt, die er erzählt, desto lockerer wird die Form. Im humoristischen Roman sind Zwischenreden ein probates Mittel der Komik, und da ist am wenigsten dagegen einzuwenden, weil jedes Überschreiten des Rahmens etwas Paradoxes, Burleskes bedeutet. (Raabe übertreibt bisweilen auch darin.) Zu ernsthaften Dingen jedoch paßt dieses ständige Abschweifen von der Sache schlecht.

Aber natürlich: Je weniger streng die Form ist, desto populärer sind die Sachen. Das Objektive wird erst bei höherer geistiger Kultur geschätzt, volkstümliche Erzählung ist in Gefühlen und »Moralen« offenherziger. Man vergleiche Gotthelfs Volkspädagogik oder Hebels ständige Nutzanwendungen mit Flaubert, der sein Ich auszulöschen strebte. Das ist die Disziplin der hohen Kultur.

Eines der größten Beispiele ist Kleist, der Mann mit der eruptiven Seele, der in den Dramen glühende Lavamassen herausschleudert, in seinen Novellen und Anekdoten aber die objektivsten, ruhigsten, sachlichsten Erzählungen der deutschen Dichtung geschaffen hat. Über ihn sagt Stefan Zweig in seinem Buche »Der Kampf mit dem Dämon«: »Der Erzähler Kleist vergewaltigt seine Anteilnahme, preßt sich gewaltsam zurück, bleibt ganz außen, daß kein Atem seines Mundes in die Erzählung hineinfließt. So sind seine Dramen die subjektivsten, ausströmendsten des deutschen Theaters, seine Novellen die knappsten, gefrorensten, komprimiertesten der deutschen Epik.«

Und hier kommen wir zum Anfang zurück: Kleist, der als Dramatiker und Erzähler Meisterwerke gleich hohen Ranges schuf und das Gesetz der dichterischen Gattung jedesmal bis zum äußersten erfüllte, ist er nicht ein Gegenbeweis gegen die These, daß beidemal ganz andere Verhaltungsweisen, typisch verschiedene Stimmungswelten beteiligt sind? Nein, im Gegenteil. Denn gerade bei Kleist sind es denkbar schärfste Gegensätze — so sehr unterschied er nicht nur die Forderungen der beiden Gestaltungsweisen, so sehr waren sie ihm zwei Arten des Erlebens, so sehr brauchte er polar entgegengesetzte Ventile für die Hochspannung seines Innern. Jedes entsprach einer der beiden Seiten seines dualistischen Wesens. Hier ist nicht der Ort, diesen Dualismus seiner Natur (Milde und Leidenschaft, protestantische Nüchternheit und romantischen Gefühlsüberschwang, preußische Zunft und geniale Fessellosigkeit) auszuführen. Zwei Seelen wohnten in dieser Brust, und sie konnten sich so von einander trennen, daß man die eine in der anderen fast nicht mehr erkennt. Er war, wie die Sprache sagt, beidemal ein ganz anderer Mensch — und darum in beiden Bereichen ein so großer Künstler. Und das ist es, was ich behaupte: Drama und Erzählung, das sind nicht nur technisch verschiedene Verfahrensweisen, das sind so unterschiedliche Arten zu leben, zu sein, daß ihre gleichwertige Vereinigung in einem Künstler und beider Gestaltung zu Werken hohen Ranges durch den einen so selten ist wie das einzigartige Phänomen Kleist[1]).

[1]) Dieser Vortrag findet manche notwendige Ergänzung in dem kurz vorher erschienenen Buche des Verfassers »Conrad Ferdinand Meyer, Dichtung und Persönlichkeit« (Dresden 1924). Um sich nicht zu wiederholen, hat der Autor auf das

Mitberichte.

Hermann Michel:

Es ist mir zweifelhaft, ob der Ausgangspunkt der fesselnden Darlegungen Dr. Everths richtig ist, aber ich will nicht dagegen polemisieren, denn das hieße, das Problem der Strukturpsychologie von neuem erörtern. Ich würde nicht vom Erzähler ausgehen, um das Wesen des Epischen zu finden, sondern von der epischen Leistung; nicht vom Subjekt, sondern vom Objekt: wobei zu fragen bliebe, ob das Epische ohne weiteres dem Erzählerischen gleichzusetzen sei. Immerhin möchte ich auf die Schwierigkeit aufmerksam machen, daß gegebenenfalls in einem Dichter zwei strukturpsychologische Typen enthalten sein können. Ich denke vor allem an Kleist. Auch wer seinen dramatischen Werken so kritisch gegenübersteht wie Gundolf, leugnet doch nicht, daß Kleist ein großer Dramatiker gewesen ist. Und wie stimmt nun dazu, daß er zugleich mustergültige, »wesentliche« Erzählungen geschrieben hat? War seine Lebenshaltung vorwiegend dramatisch oder war sie episch? Ähnlich bei Otto Ludwig. Entspräche der spezifisch epische Charakter wirklich einem Lebenstypus, einer inneren Haltung zur Welt — wie ließe sich begreifen, daß hervorragende Erzähler immer wieder versucht haben, auch als Dramatiker Vollwertiges zu schaffen? Gewiß ist das z. B. einem Manne wie Paul Heyse, der zahlreiche Dramen verfaßt hat, so wenig gelungen wie Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer, die über Vorstudien und Fragmente nicht hinausgekommen sind. Aber ob der Grund in ihrer inneren Haltung zur Welt lag, scheint mir sehr fraglich.

Keller ist ein gutes Beispiel für die von Dr. Everth betonte Verwandtschaft von Erzählergabe mit pädagogischen Anlagen und Neigungen, die sich ja nicht notwendig im Lehrerberuf auszuwirken brauchen. Namentlich in der Schweiz ist die Personalunion von Erzähler und Erzieher oft anzutreffen. Wenn man an Pestalozzi denkt, an Gotthelf, von Modernen etwa an den jüngst verstorbenen Boßhart, könnte man auf den Gedanken kommen, daß hier eine originär volksmäßige oder nationale Struktur vorliege. Allein, von anderem abgesehen, schon Zschokke, der Mitteldeutsche, der in der Schweiz zum lehrhaften Erzähler wird, beweist, wie verkehrt diese Deutung wäre. Es wird genügen, hier den Einfluß des Milieus zu konstatieren, also einen soziologischen Zusammenhang anzunehmen.

Gotthelf war, der Hauptsache nach, Naturalist und konnte erzählen. Mag sein, daß der deutsche Naturalismus von 1890 keinen

dort im 4. Kapitel Gesagte hier verzichtet und glaubt deshalb zu diesem Hinweis verpflichtet zu sein.

Erzähler von Rang hervorgebracht hat, aber im Wesen des Naturalismus liegt das nicht: der französische, italienische, russische Naturalismus hat ausgezeichnete — in ihrer Art ausgezeichnete — Erzählungen aufzuweisen. Dagegen stimme ich Dr. Everth zu, wenn er dem Expressionismus Erzählergabe abspricht: der typische Expressionist wird immer Lyriker sein.

Unterstreichen und etwas anders wenden möchte ich die Ansicht, daß Erzählergabe an sich noch keine künstlerische Eigenschaft ist. Dilthey hat einmal gesagt, alle großen Dichter seien auch große Erzähler gewesen — schon Klopstock und Hölderlin beweisen, wie unzutreffend diese Meinung ist. Umgekehrt hat es zahlreiche Erzählertalente gegeben, die heute niemand als Dichter im prägnanten Sinn bezeichnen wird. Jedem von Ihnen, verehrte Anwesende, werden viele Beispiele einfallen; ich denke gerade an den alten Riehl, den Verfasser der »Kulturgeschichtlichen Novellen«, der ein vortrefflicher Erzähler, aber gewiß kein Dichter gewesen ist; ich denke auch an die Marlitt, die »ihr Garn zu spinnen verstand«. Die Frage wäre der Erwägung wert, ob nicht die Frau überhaupt mehr zum Erzählen veranlagt ist als der Mann. Jedenfalls aber kann man mit starkem Erzählertalent ausgerüstet sein, ohne künstlerische Qualitäten zu besitzen. Ob wirklich Erzählungskunst vorliegt, dafür scheint mir zumal die sprachliche Form der Erzählung entscheidend.

Spannungserregung kann unepisch und unkünstlerisch sein, braucht es aber nicht. So gut wie ganz auf Spannung verzichten, geht auch für den Erzähler nicht an. Ich verkenne die hohen künstlerischen Werte Stifters keineswegs, aber der seit Nietzsche von manchen so gerühmte »Nachsommer« bleibt doch vorwiegend durch Mangel an Spannung erschreckend langweilig. Anderseits ist auch bei Stifter Spannung: so im »Bergkristall«, dem schönsten der »Bunten Steine«. Und Stifter wird dem Wunschbild des Erzählers, wie es Dr. Everth vorschwebt, sehr nahe kommen.

Der Epiker spricht im Präteritum, ganz gewiß. Doch geschieht es jetzt öfter, daß ganze Romane im Präsens erzählt werden. Daß ein so überlegter und durchaus episch eingestellter Autor wie Wilhelm Schäfer seinen Pestalozzi-Roman (»Lebenstag eines Menschenfreundes«) im Präsens geschrieben hat, ist mir unfaßlich, zeigt aber doch — und das könnte ich noch an anderen Beispielen ausführen, wäre die Zeit nicht so knapp —, daß Dr. Everth mehr Forderungen aufgestellt, als den Gesamtbestand der tatsächlich vorhandenen Erzählungskunst zergliedert und kritisch geprüft hat. Vielleicht erwidert er, seine Bemühungen hätten weder Analyse noch Inventarisierung zum Ziel gehabt; und daß sich in jedem Fall Ausnahmen fänden von dem, was er grund-

sätzlich als gute Erzählungskunst ansehe, sei ihm nicht verborgen. Aber mit welchem Recht, ließe sich entgegnen, wird das und das als Regel und sogar als gute Regel betrachtet und anderes als Ausnahme oder gar als schlimmer Verstoß? Die Beantwortung dieser Frage würde uns wieder in methodologische Erörterungen hineinführen, die ich mir leider versagen muß. Die Folge wäre mutmaßlich ein Streitgespräch zwischen Literaturgeschichte, Ästhetik, Strukturpsychologie und Phänomenologie, das wohl der epischen Ruhe, aber sicher nicht der epischen Breite entbehren und zugleich dramatische Spannung mit lyrischen Untertönen verbinden würde.

Gustav Neckel:

Die vom Vortragenden entwickelten Anschauungen haben innere Geschlossenheit, weil sie auf einer bestimmten litararischen Einstellung beruhen, die durch sie gut charakterisiert wird. Von anderen Einstellungen aus werden sich andere Merkmale des guten Erzählers ergeben. Im Naturalismus stand die Kunst der Erzählung höher, als Everth zugibt (Referent verweist besonders auf die Norweger: Jonas Lie, Björnson, Amalie Skram; auch Thomas Mann und Hauptmann, dessen »Ketzer« sehr hoch zu stellen ist, wurzeln im Naturalismus). Einen in einigem dem Naturalismus verwandten Typus zeigen die Meisterwerke der altisländischen Saga. Diese kennen keine Milieuschilderung und üben virtuos die Kunst des Verschweigens und die des direkten Dialogs, liefern aber auch die eigentlich klassischen Beispiele für das Fehlen der störenden Reflexion. Die Ableitung des Epischen von dem Sinn des Wortes ἔπος und die des Erzählungsbegriffs von dem des Wortes »Zahl« sind, wie derartiges überhaupt, grundsätzlich bedenklich. Nur bei Begriffen wie »Metrik«, die von Denkern geprägt sind, kann die Reflexion auf den etymologischen Sinn fördern. In anderen Fällen handelt es sich um unberechtigtes Nachleben der romantischen Anschauung von der vom Volksgeiste in der Sprache niedergelegten wesentlichen Erkenntnis. Die Bedeutungsgeschichte eines nicht technischen Wortes enthüllt sich der Spezialforschung stets als mehr oder weniger verwickelt und kann überraschende Wendungen zeigen, auf die der Laie gar nicht verfällt. Selbst die Pädagogen sollten also mit jenem Mittel der Begreiflichmachung vorsichtig umgehen.

Schlußwort.

Erich Everth: Weil für den Vortrag infolge äußerer Umstände besonders wenig Zeit zur Verfügung war, konnte nur ein Auszug gegeben werden, und es ist deshalb seinerzeit manches vermißt worden, was in dem (hier vorliegenden) Text enthalten war. Der Referent war daher mit den Ausführungen der Korreferenten zu-

meist entweder einverstanden oder er war von ihnen mißverstanden worden. Man kann gerade über Epik nur in Ruhe sprechen, nicht in dramatischer Kürze und nicht im Kinotempo.

Helene Herrmann:

Lyrisches Schaffen und feste Formgebilde der Lyrik.

In der gewährten Sprechzeit kann das Thema: »Lyrisches Schaffen und feste Formgebilde der Lyrik« nur durch Fragestellung, Andeutung, Anregung gefördert werden. Lösungen könnte man nur auf Grund geschichtlichen Materials gewinnen; doch Blickrichtungen, mit denen wir schon an jeden historischen Stoff herantreten müssen, die vermag wohl auch zu geben, wer nur in einzelne Meistergebilde eindringend nach dem Wesenhaften einer Form sucht. Wenigstens ist dies Voraussetzung unserer kunstwissenschaftlichen Bemühungen.

Wer aber nun fragt: wie verhält sich lyrisches Schaffen zu den festen Formgebilden der Lyrik, der hat zwei Begriffe zu definieren: »feste Formgebilde« und »lyrisches Schaffen«.

Unter den ersten Begriff fassen wir aus methodischen Gründen heute nur die lyrischen Strophenformen. Die Gattungen der Lyrik (z. B. Ode, Lied, Hymne, Elegie usw.) sind noch strittig, ihre Begriffe nur in langsamer historischer Arbeit festlegbar (wie eben Viëtors Geschichte der deutschen Ode dargetan hat).

Nun könnte man meinen, gerade über die Strophenformen vermöge nur der geschichtlich Sehende etwas auszusagen, da sie so vielfach in engem Zusammenhang mit Musik und Reigen sich gebildet. Was wir als Kräfte rein dichterischer Art ästhetisch zu deuten geneigt sind, stamme daher. Diese Entstehung zugegeben, sind doch jene Bedingtheiten zu rein dichterischen Formkräften geworden, die wir heute in der Wortkunst wirksam sehen, wie, ein Beispiel zu nennen, der Refrain, ursprünglich Kehrreim für den Chor, heut vielfältig ausdrucksfähiges Mittel der lyrischen Sprachkunst im Einzelliede ist.

Wie definieren wir lyrisches Schaffen? Als eine Schaffensweise, deren einziger Darstellungsgegenstand innere Bewegtheit ist, Bewegtheit an sich. Darstellungs*gegenstand*, denn *Antrieb* des Schaffens ist in *aller* Dichtung die Erschütterung durch das Lebensganze. Doch beim Dramatiker erscheint sie als rein innere Kampfgespanntheit, gerichtet auf die Kampfspannungen des Lebens. Dies ist ihr Gegenstand. Die dichterische Sprachbewegung läßt sich, Gestalt zu werden, formend ein in konkrete menschliche Kämpfe. Dieselbe Rolle spielt für den Epiker die existentiale Ruhe und der bewegte Gang der Dinge, die Verknüpfung der Begebnisse (der Blick, der nicht im menschlichen Kampf allein das Leben dargestellt sieht, sondern ihn nur als bedeutsamstes

Movens des Lebensganges mitumfaßt). In konkreten Schicksalsbegebenheiten offenbart sich seine sprachgewordene Weltbewegtheit. Diese nun an sich ist Gegenstand des Lyrikers, sie realisiert sich ihm in den einzelnen Zuständen seines Gemüts. Doch, wie man schön gesagt hat, nicht das »Was« sondern das »Wie« seiner Bewegtheit ist das eigentliche Material seiner Gestaltung, und es bestimmt auch die Gestaltung selber. Es erscheint als sprachliche Form. Ferner: das Lebensganze, das ihn schöpferisch macht, ist für ihn unbegrenztere Inspirationsmöglichkeit als für Epiker und Dramatiker: jeder Punkt des unendlichen Kontinuums »Welt« kann dem Lyriker Symbol werden. Grenze hat diese Schaffensweite an zweierlei, einmal, wie bei jedem Dichter, am menschlichen Maß: daran, wie weit er fähig ist, jeden Lebenspunkt mit menschlicher Bedeutung zu sättigen, zweitens daran, daß er Lyriker ist, d. h. daß dies alles sich ihm nur als zeitlos [1]) innerer Lebenszustand an sein Herz gibt.

Alles als innerer Lebenszustand! Da sind wir bei der vielberufenen Subjektivität dieser Form. Die landläufige Rede von der Subjektivität der Lyrik ist zwiefach einzuschränken. Einmal, wie dies schon öfter betont wurde [2]), das lyrische Gedicht ist nicht auffaßbar als Bekenntnis eines dahinter zu suchenden Ich, wie etwa der Monolog die dramatische Gestalt konkretisiert. Der Zustand, dem das Gedicht Gestalt gibt, ist sein Subjekt (die Ichform darf nicht irreführen!). Zweitens: das lyrische Gedicht ist nicht weniger gegenständlich wie jede andere Form: eine Harmonie aus Sprachinhalt und Sprachkräften, die einen Bedeutungsgehalt objektiviert. Dieser Gehalt ist gleichen Gewichts wie die Gebilde anderer Schaffensweisen: welthaltig auch er, wo das lyrische Gedicht zu seiner höchsten Möglichkeit kommt. Dann gibt es zu fühlen, hier stehe in Sprachgestalt einer der ewigen Aspekte, wie Welt sich als Seele offenbaren kann. Ja, höchsten Anspruch hat auch in der Lyrik nur der, der völlig neues Menschsein, eine neue Weltwerdung des Menschen, Menschwerdung der Welt als Sprachgestalt innerer Bewegtheit hinzustellen vermag.

Aber in anderem Sinne besteht jene Rede von der Subjektivität der Kunstform zu Recht. Mehr oder weniger unvermittelt (darüber entscheidet die Stilform!) wird, was an äußerer Welt eingeht in das lyrische Gedicht, Tonfall innerer Erschütterung, sinnliche Seelengebärde der dargestellten Bedeutung. Nicht etwa: umso lyrischer, je mehr aus

[1]) E. Geiger, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik. Halle 1905. S. 5 f. — Die Erscheinung der Zeit im lyr. Gedicht. Kongreß für Ästhetik. Bericht. Stuttgart 1914. S. 354 ff.

[2]) Siehe z. B. Wolf Dohrns ausgezeichnete Grenzscheidungen in »Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik«. Hamburg, Leipzig 1907. S. 82 u. 83.

Gefühlsworten aufgebaut. Vielmehr: wir ermessen die Lebenskräfte des Gedichtes an nichts so stark wie an der Masse der Sinnlichkeiten, die der Schaffenskern in sich gerissen hat. Doch umso seiender stehen sie da, je mehr der Rhythmus und Klang aus ihnen sofort die Bedeutungen für das Gefühl herausschmelzt, die das Gedicht zur Harmonie gestaltet. All diese Bedeutungen treten um einen geheimen seelischen Mittelpunkt, von dem aus, für die Ewigkeit eines Augenblicks, die Welt umorganisiert ist in ein sinnvolles Ganzes sprachlicher und rhythmischer Wirkungen. Auch in anderen Dichtungsformen bauen sich sprachliche Organismen auf ganz nach eigenen Gesetzen, doch kann die Illusion entstehen, es würden als Bauelemente die Linien eines — scheinbar — realen Geschehens verwendet. Diese Illusion wird im lyrischen Gedicht durch das Gesetz kreisförmiger Komposition verhindert, dem sich fügend alle Elemente sich von einem Mittelpunkt durchdringen und für den Hörer sogleich auf einen Mittelpunkt zeigen. Dies mag erklären, weshalb wir Lyrik — all jene Einschränkungen vorausgesetzt — die Sprachkunst reiner Subjektivität nennen. Wir können sagen: sie subjektiviert das Objektivste, sobald wir hinzufügen: sie allein objektiviert unmittelbar das Subjektivste.

Und eben das führt zu dem Verhältnis lyrischen Schaffens zu den Strophenformen.

Ihrer eben beschriebenen Natur nach spannt die Lyrik als Sprachkunst reiner innerer Bewegtheit alle formenden Kräfte von Sprache und Rhythmus aufs intensivste an, denn sie allein ist unmittelbar sprachgewordene Seelenbewegtheit. Gestalt zu sein verlangt sie wie jede Dichtung; Gestalt wird sie ausschließlicher als andere durch Sprache und Rhythmus! Zu diesen ihren Gestaltungskräften gehört auch die Strophe, die nächsthöhere Einheit über dem Vers: ein Ganzes aus Versgliedern, Einheit durch innerlich gegliederte Anordnung von Versen, Einheit mitunter auch durch bestimmte Reimbindung.

Von ihrer Funktion gilt, was Schlegel ausschließlich vom Sonett sagt: »Das Gemüt erscheint in der lyrischen Darstellung wie ein sich ergießender Strom ... Im Sonett dagegen ist aller unbestimmte Fortgang abgeschnitten, es ist eine vollständige und organisch artikulierte Form.« Das gilt von der Strophe sonst nur, insofern sie den Einzelteil gestaltet. Doch im Einzelteil ist die sprachliche Bewegung unter anderem mitbestimmt davon, ob, wie in der alkäischen Strophe, zwei einander folgende Glieder steigend-fallend, das nächste kürzere nur steigend rhythmisiert ist, das vierte, wieder längere, fallend. Oder wie bei der Stanze, daß von sechs Versen je zwei den gleichen Reim aufnehmen und erst die zwei letzten Verse mit völlig neuer Bindung abschließen. Das bestimmt

den Gang zu dreifacher Steigerung, die erst nach dem sechsten Verse auf jenem Gipfel gleichsam ausruht und zurückschaut [1]). Die Abgeschlossenheit jedes Strophengebildes gegen das andere schreibt hier und in ähnlich gebauten Formen den Gesamtgang anders vor als in der Terzine, wo gerade das Übergreifen der Reime von Strophe zu Strophe alles auf Fortbewegung anlegt. Oder es liegt im Bau des Sonetts mit seiner nach dem letzten Terzett zu »verkürzten« Bewegung, daß in die letzten Teile alle sinnliche Bildkraft, alle geistige Schlagkraft sich zu konzentrieren strebt.

Strophen sind also weit mehr als Abschnitte, sie sind — und zwar umso stärker, je artikulierter schon als rein formaler Rahmen — Begrenzung und Gliederung der sprachlich seelischen Bewegung im Sinne einer bestimmten Ablaufsform der Empfindung — sie bauen Gestalt.

Also die Strophe b a u t. Und zwar als Bauglied wie als Bauform. Als Bauglied dem Einzelteil Gestalt gebend, als Bauform in mehrfachem Sinne. Einmal: durch stete Wiederkehr gleichen Ablaufs wird ein wesenhafter Zug der Lyrik objektiv: es ist die innere Eintonigkeit des Lyrischen, auch wo es bewegtesten Zustand der Seele gibt. [Diese Eintonigkeit hat ja auch der lyrische Rhythmus bei allem Gehorsam gegen die leisesten Bewegungen des Gemüts, hat sie selbst in den freien Rhythmen.] Doch die Strophe ist noch anders Bauform. Sie kann, gerade indem das Gleichbleibende in ihr v e r s c h i e d e n e Bedeutsamkeit gewinnt, ein Mittel der S t e i g e r u n g werden. Hier nur eine Andeutung über eine andere Möglichkeit der Strophe, am Aufbau eines lyrischen Ganzen mitzuwirken. Es k a n n dieser Gesamtaufbau harmonisieren mit der inneren Gliederung der Strophe. Bei Hölderlins Oden hat man einen geheimen Dreischritt der Komposition nachgewiesen, nicht Nachahmung formaler Tradition, sondern Ausdruck tiefverhaltener Lebensdissonanz, die in der Seelenfassung des Dichters immer wieder zum Ausgleich kommt [2]). Nun bevorzugt er vielleicht nicht zufällig gerade in dieser Epoche die alkäische und asklepiadeische Strophe. Diese haben neben ihrer Zweiteiligkeit deutlich auch einen geheimen Dreitakt, da das erste, gleichgebaute Verspaar wohl als e i n Glied, der dritte, kürzere Vers (in der alkäischen Strophe auch rhythmisch isoliert) als zweites Glied wirken kann, der vierte, wieder längere Vers als drittes. Das begünstigt eine entsprechende Bewegung des Inhalts, wie sie nun in Hölderlins Oden manche Strophe aufweist:

---

[1]) Siehe R. Lehmann, Poetik S. 100.

[2]) Siehe Viëtor, Der Bau der Gedichte Hölderlins, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XIV, S. 340 und Geschichte der deutschen Ode.

Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom
Von fernen Inseln, wo er geerntet hat.
Wohl möcht' auch ich zur Heimat wieder;
Aber was hab' ich wie Leid geerntet?

Oder

Aufwärts oder hinab! Wehet in heil'ger Nacht,
Wo die stumme Natur werdende Tage sinnt,
Weht im nüchternen Orkus
Nicht ein liebender Othem auch?

Nicht immer entspringt diese Bewegung deutlich einem antithetischen Rhythmus, oft ist der dritte Vers (das zweite Glied) nur dadurch ausgezeichnet, daß er ein Gefühls- oder Gedankenglied, ein Bild in helleres Licht rückt, einen Teil der Bewegung aus dem Flusse hebt, indes der letzte Vers die Bewegung zu Ende führt. Anders wieder in folgender Strophe:

Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,
Daß er, kräftig genährt, danken für alles lern'
Und verstehe die Freiheit,
Aufzubrechen, wohin er will.

Hier und anderwärts bezeichnet der dritte Vers nur ein momentanes Stocken, ein Anhalten der Bewegung, da im letzten dann wieder der Fluß sich lebhafter ergießt.

Jedenfalls ist sehr oft eine Dreiteiligkeit fühlbar, wenn auch die vielen Enjambements zwischen Vers und Strophen immer den Gesamtfluß betonen und in manchen Gedichten alle Grenzsetzungen überströmen. Zu bedenken scheint mir nur, ob nicht die besondere Geschlossenheit gewisser Hölderlinscher Oden unter anderem auch auf dieser häufig bestehenden Harmonie zwischen Einzelteil und Gesamtbau beruht. Hier soll dies nur eine Anregung bedeuten, die ganze Frage zu prüfen, da freilich ohne nähere Untersuchung nicht gesagt werden kann, ob nur eine besondere Feinhörigkeit gerade Hölderlins vorliegt, oder ob diese Anregungskraft der Form auch sonst begegnet. Als mögliche Wirkung im strophischen Gedicht würde ja auch einmaliges Erscheinen diese Harmonie bezeugen.

Nun aber ist die Strophe nicht nur Gliederungs- und Kompositionsmittel, sie ist im echtbürtigen Gedicht immer auch Ausdruck. Ja, die eben angestellte Betrachtung zeigte ja schon, wie die bauende und die ausdrückende Funktion sich verbinden. Aber ist sie das nur in der lyrischen, nicht in jeder strophischen Dichtung, also auch in strophisch gedichteten Epen? Baut nicht auch da die Strophe, und ist sie nicht schön dadurch, daß sie ausdruckskräftig sich mit der sprachlichen Bewegung, mit Rhythmus und Klang verbindet, durch Zäsur, Enjambement und Pause Ausdruck gewinnt?

Es steckt hier ein Problem. Wir können es freilich heute nur streifen,

wir können nur fragen. Wenn die epische Strophe baut, tut sie es nicht anders wie die lyrische? Baut sie denn wie jene innere Eingestaltigkeit ins Hörbare hinaus, vereinheitlicht sie nicht vielmehr durch die gleiche Form? Schafft sie nicht, Absätze begrenzend, doch ein Gleichbleibendes, in das sich auch der Gehalt wechselnd einprägt, das aber vor allem doch der epischen Form gewährt, nach ihrer Art noch das bewegteste Geschehen ruhevoll beschaubar zu machen? Und was hier »ausdrucksvoll« ist (und eine Handvoll Dantescher Terzinen könnte den überführen, der der epischen Strophe dies wegleugnete), ist es nicht weit mehr die gleiche Art, wie auch jeder Satz epischer Prosa zu »charakterisieren« vermag, das Gegenständliche sprechen macht, als das Expressive, das in der Lyrik waltet? Wohl kommen in epischer Dichtung Stellen vor, die Ausdruck lyrischer oder dramatischer Bewegung sind, aber da ist denn eben nicht die rein epische Form am Werke, sondern die anderen Formungsweisen unter ihrer Führung. Nicht das Vorhandensein oder Fehlen der Ausdrucksfunktion scheidet die Epik von der Lyrik im Gebrauch der Strophe, sondern das Dominieren der bauenden über die ausdrückende.

Wenn nun aber in der Lyrik die Strophe Ausdruck ist, so geht dies die heute hier waltende ästhetische Betrachtung nur insofern an, als sie ausdrückt eben mit dem, wodurch sie Strophe ist, mit der Relation, die ihre Versglieder zur Einheit organisiert. Diese interpretieren wir als Gang der Empfindung, beziehen auf sie den seelischen Gehalt. Und das ist ein der Frage Würdiges. Es ist längst gesehen worden, wie verschiedenartige Inhalte die gleiche Strophe auszudrücken vermag. Doch zweierlei hat dabei nicht genügend zum Nachdenken angeregt. Erstens, daß nicht nur verschiedene Seeleninhalte, in denen ja doch immer die gleiche Seelenart walten könnte, sondern die verschiedensten Haltungen der Seele, das vielfältige Wie der inneren Bewegtheit als solcher auch in der gleichen Strophe sich ausformt. Mit anderen Worten, daß jeder Dichter vorhandene Strophenform gebrauchen kann, ohne Epigone zu werden. Und zweitens, wie denn nun gerade das Feste, Strukturelle der Strophe Grundverschiedenes auszudrücken vermag. Denn man darf hier nicht einfach, die Wirkung des Ganzen der der Teile gleichsetzend, alles auf die Tatsache zurückführen, daß der metrische Rahmen des Einzelverses erst im Zusammenhang mit der jeweiligen rhythmischen Bewegung der sprachlichen Füllung Charakter gewinnt, und daß eben da jeder Dichter nur das Seine zu tun vermag[1]). Das wirkt gewiß mit und sehr entscheidend,

[1]) So vorwiegend R. Bretschneider, Die Strophe. Zeitschr. für den deutschen Unterricht 32, Heft 9; unser Problem wird jedoch (S. 359 f.) gestreift.



uns aber geht heute an, ob der Strophenbau als Bau bei völliger Wahrung des äußeren Rahmens nach individuellem Ausdruck behandelt werden kann.

Wir müssen nun sagen: auch die gleichbleibende Struktur der Strophe kann zum Werkzeug ganz entgegengesetzter innerer Verhaltungsweisen gemacht werden, und zwar gerade da, wo der sprachliche Stil die spezifisch strophische Formung, die besondere Relation der Glieder ausnutzt. Es ist dies allerdings keine metrische, sondern eine stilistische Erscheinung, gehört aber doch eben in die Ästhetik der Strophe.

Wir wählen als Beispiel Goethes Sonnenaufgangsterzinen im 2. Teil des Faust. (Dieser Monolog ist zwar dramatisch beabsichtigt, gibt aber in den Anfangsversen den reinen Zustand des mit der erwachenden Erde erfrischt und vertrauend Erwachten, ist also lyrisch.)

Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,
Ätherische Dämmerung milde zu begrüßen;
Du, Erde, warst auch diese Nacht beständig
Und atmest neu erquickt zu meinen Füßen,
Beginnest schon mit Lust mich zu umgeben,
Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben. —
In Dämmerschein liegt schon die Welt erschlossen,
Der Wald ertönt von tausendstimmigem Leben,
Tal aus, Tal ein ist Nebelstreif ergossen,
Doch senkt sich Himmelsklarheit in die Tiefen,
Und Zweig und Äste, frisch erquickt, entsprossen
Dem duft'gen Abgrund, wo versenkt sie schliefen;
Auch Farb' an Farbe klärt sich los vom Grunde,
Wo Blum' und Blatt von Zitterperle triefen —
Ein Paradies wird um mich her die Runde.

Und als Gegenbeispiel Hofmannsthals »Terzinen über Vergänglichkeit«:

Noch spür' ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?
Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt
Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.
Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,
So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

In beiden Dichtungen ist das eigentliche Strophencharakteristikum der Terzine stark zum Sprechen gebracht. Einmal laden die neuen Reim-

klänge zu stetem Neueinsetzen. Dann aber betont das stete kettengliedartige Ineinanderhängen der Strophen durch den übergreifenden Reim den unablässigen Fortgang von Erzählung, Schilderung, Stimmung in der gleichen Richtung. Beides wird, wenn zwar auf eine genau entgegengesetzte Weise, in beiden Gedichten gleich gut erfüllt. Bei Goethe scheint all dies geschaffen, den Gehalt zweier Verse zu versinnlichen: »Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen« und »Du Erde warst auch diese Nacht beständig«. Bei Goethe geben die Neueinsätze wirklich Neues, sie steigern und entwickeln nach allen Seiten, was der erste Vers anschlägt, erst mit Gefühls- und Gedankenworten, dann mit allfälligen Sinnlichkeiten. Alle Sätze einfache Hauptsätze, die festen Ganges zu einander treten, Neues reihen und häufen, nichts Schwankendes, Verwickeltes im Satzbau. An den entscheidenden Reimstellen besonders viele Worte der Aktivität, der Fülle, des Lebens: lebendig, beständig, beschließen, streben, sprießen, Leben, entsprossen, ergossen, triefen. Aber auch sonst das Sprachgewebe aus Worten morgendlich-jungen Duftens, Perlens, Strahlens. Nur wenige mehr ruhegebende Zwischensätze (Vers 2, 8, 10), sonst alles gesättigt mit dieser kräftigen Lebensempfindung, die durch die stets steigende Wiederkehr des Gleichen lebendige Dauer im Werden fühlt und fühlbar macht. Sinnenhaft ist der Stil, die Reime aber sind mehr durch Sinn als durch Klang wirksam.

Bei Hofmannsthal veranschaulicht das gleiche strukturelle Element, durch den Sprachstil gedeutet, das Entgegengesetzte: »Wie alles gleitet und vorüberrinnt«. (Und das ist nicht einmalige Gestalt einer flüchtigen Stimmung, es ist die eines Dichters gesamte Sprache durchbildende Grundempfindung! Es ist kein Zufall, daß, wo Hofmannsthal die Terzine in einem anderen Sinne gebraucht, z. B. im »Traum von großer Magie«, bei weitem keine so enge Verbindung von Gehalt und Form nachweisbar wäre!)

Das Ganze ist weit weniger bildhaft, viel mehr in Klangfolgen aufgebaut. Und eben die Verteilung der Klänge, ihr Weitergleiten dient jenem Eindruck und bestimmt unsere Deutung der Strophenform. Die bangen, offenen Klagelaute der vielen a, die vibrierenden Nasale gleiten so weiter durch die Verse, lassen die Stimmung austönen: »Atem auf den Wangen«, »nahen Tage«, »ganz vergangen«, »daß man klage«, »Jahren war«. Dazwischen nicht minder intensiv die hellen spitzen Laute »dies ist ein Ding«, »eigne Ich durch nichts gehemmt« (hier mit der sehr wirksamen verstärkenden Klanggleichheit der Silben), »herüberglitt«, »kleinen Kind«, dazwischen, allmählich anschwellend, wieder dunkle Laute, »grauenvoll«, »Hund unheimlich, stumm und fremd« (hier zuletzt am Sinneseinschnitt das grelle »fremd« wie ein Aufschrecken), »Ahnen, die im Totenhemd«. Diese Doppelheit der Lautmusik spinnt

sich bis in den letzten Vers: und vor allem, beide Arten von Klängen sind stark in den Reimstellen, die Reime sind weit mehr durch den Klang als durch den Sinn wirksam.

Diesen ständig fortziehenden Lautwandel, den eigentlichen Träger der Bedeutung, die vor allem ein angstvoll bebendes Empfinden des Zeitgeheimnisses ist, unterstützt nun der Satzbau. Schon die bange Frage des Anfangs: »wie kann das sein?« gibt Unsicherheit. Wie dann später ein »daß«-Satz den anderen nachzieht, läßt, auf eine große Strecke ausgedehnt, die Neuanfänge nur wirken als monotones Weiterreden, wie das trostlose Schleppen träger Kähne auf müdem Wasser. So können wir das früher charakterisierte Wesen des Strophenbaus nur im Sinne jener einen Verszeile und des von ihr ausströmenden Gefühls deuten.

Des Strukturellen der Terzine hat sich zweimal ein künstlerischer Sprachstil so bemächtigt, daß jedesmal aus der gleichen Form das Entgegengesetzte hervorgetrieben wird. — Unsere Frage läßt sich formulieren als Frage nach der seelischen Spannweite der lyrischen Formen. Diese Spannweite wird wohl da am einleuchtendsten werden, wo die formale Begrenzung am strengsten ist, beim Sonett. Im Sonett scheint ja die Relation der Teile dieser großen Strophe aus Aufgesang und Abgesang vielen fast mathematisch ausdrückbar: hat man doch sogar vom »goldenen Schnitt am Sonett« gesprochen, — am architektonisch unverrückbarsten liegt der Einzelteil in seiner Beziehung zum Ganzen fest, und auch die dichterische Bewegung scheint als Verlauf eindeutig durch die Form festgelegt.

Auch da aber wird näheres Zusehen eine große Spannweite erkennen dürfen, und es wird sich vielleicht eine neue Seite unserer Frage auftun. Die beiden gleich gebauten, oft durch Reimgleichheit und -stellung besonders eng verketteten Vierzeiler, die Quartette in ihrer ausladenden Breite, sind geschaffen, das Thema anzuschlagen, auszubauen und zugleich schon auf einen Gegensatz hinzudeuten, aber auch in ihrem Parallelismus die Form von Satz und Gegensatz schon zu entwickeln. Dann der Abgesang, die in gleichsam »verjüngter« Bewegung zu Ende eilenden Terzette. Mit der nun reimoffenen Form kündigen sie Neues an (oft folgt erst hier das rechte Einsetzen der Antithese), sie drängen dazu, diese Gegenbewegung auf die Höhe zu führen, im ersten Terzett noch spannungsteigernd, im reimantwortenden Schluß des letzten Terzetts die Spannung zu befriedigen, zugleich, auf den Anfang zurückgreifend, Synthesis zu schaffen und so die Einheit des Ganzen vollendend wiederherzustellen.

Diese Form ist natürlich trotz aller Geschlossenheit variabel wie jede Strophe: durch die rhythmische Veränderlichkeit der einzelnen Verszeile, durch Einschnitte, Enjambements, durch den Reimcharakter

(wie sehr auch dieser gerade beim Sonett festgelegt erscheint), besonders aber durch die verschiedenen Möglichkeiten, die Gegenbewegung einsetzen zu lassen.

Dadurch ist, wie bei jeder Strophe, ein Spielraum der Erfüllbarkeit gegeben. Doch nicht dies geht uns vorwiegend an. Auch wer nur eine einzige Möglichkeit ins Auge faßt, wie der gegensatzhaltige, durch Steigerungen gehende Bau mit Gehalt erfüllt werden kann, sieht innerhalb ihrer schon zwei Pole. Erstens neigt die Form vermöge ihrer klaren Geistigkeit zum Gedankengedicht, das den Gedanken hin und her bewegt nach dem Gesetz von Thesis, Antithesis und Synthesis, oder auch zur Erfüllung durch ein souveränes Spiel des Witzes und Geistes, der sich seiner Macht, die feindlichsten Inhalte zusammenzuzwingen, wohlig bewußt ist: der »Feuerwerker«, von dem Goethes Sonett spricht. Auch die plastische, erzählende oder gestaltende Ausarbeitung eines reinen Bildes (voll seelischer Bedeutsamkeit), wobei die Quatrains zwei entgegengesetzte oder sich ergänzende Seiten des gleichen Objekts herausgestalten, die Terzette die Gesamtanschauung herstellen und am Schluß gegipfelt emporhalten, würde diesem Pol zuneigen. Andrerseits hat auch immer wieder diese Form große Leidenschaft angelockt, sich in sie zu ergießen: »Das Starrste aufzuschmelzen, muß Liebesfeuer allgewaltig glühen«. Und da wäre denn unser eigenstes Anliegen. Denn Leidenschaft meinen wir hier nicht im Sinn eines Seeleninhaltes, sondern als einen Dauerzustand, eine Gespanntheit, eine Höhenlage des inneren Seins, ein bestimmtes »Wie« seelischer Bewegtheit, das sich an den verschiedensten Inhalten offenbart. So betrachten wir denn die lyrischen Leidenschaftssonette.

Da nun scheint die Darstellung der Leidenschaft ihrem Gang nach eindeutig bestimmt durch jenen eben beschriebenen Charakter der Form. Es ist da etwas, das scheint die Grenzen lyrischer Darstellung aufzuweiten. Die Macht des Gefühls erweist sich an der Überwindung von Widerständen äußerer Art oder Widersprüchen im Innern des Gefühls, und die Dialektik der Leidenschaft wird aufgeboten, sowohl um diese Überwindung notwendig zu erweisen, als um sie zu vollziehen. Die Gegensätze selbst aber können in diesem formalen Rahmen da sein, real erscheinen in einem Maße, wie sonst wohl kaum in einer lyrischen Form, ohne die Substanz des Lyrischen zu zerstören. (Es ist darum, daß man so oft von einem dramaähnlichen Charakter des Sonetts gesprochen hat.)

Wir greifen nun drei große Sonette heraus, solche, deren Leidenschaft an ganz verschiedenen Gegenständen lebendig wird, weil gerade daran klar sichtbar ist, wie das Sonett als Organ leidenschaftlicher Dichtung in jener formalen Beschaffenheit wurzelt.

Shakespeare: Sonnet.

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd;
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course, untrimm'd;
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou owest;
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou growest;
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

Milton: Sonnet on his Blindness.

When I consider how my light is spent,
Ere half my days, in this dark world and wide,
And that one talent which is death to hide
Lodged with me useless, though my soul more bent
To serve therewith my Maker and present
My true account, lest He, returning, chide;
»Doth God exact day-labour, light denied?«
I fondly ask: but Patience, to prevent
That murmur, soon replies, »God doth not need
Either man's work or his own gifts; who best
Bear his mild yoke, they serve him best; his state
Is kingly, thousands at his bidding speed;
And post o'er land and ocean without rest;
They also serve who only stand and wait.«

Baudelaire: Le Rebelle.

Un ange furieux fond du ciel comme un aigle,
Du mécréant saisit à pleins poings les cheveux,
Et dit, le secouant: »Tu connaîtras la règle!
(Car je suis ton bon Ange, entends-tu?) — Je le veux.
Sache qu'il faut aimer, sans faire la grimace,
Le pauvre, le méchant, le tortu, l'hébété,
Pourque tu puisses faire à Jésus, quand il passe,
Un tapis triomphal avec ta charité.
Tel est l'Amour! Avant que ton coeur ne se blase,
A la gloire de Dieu rallume ton extase;
C'est la volupté vraie aux durables appas!«
Et l'Ange, châtiant autant, ma foi! qu'il aime,
De ses poings de géant torture l'anathème;
Mais le damné répond toujours: »Je ne veux pas!«

Bei großen Variationen der Formgebung — der äußeren bei Shakespeare durch die besondere Reimstellung seiner Sonette, der inneren

bei allen durch die verschiedenartige Lagerung der Gegensätze und Gipfel — haben sie doch alle dies gemeinsam: die volle Erfüllung der Leidenschaft an der mächtig sich steigernden Sättigung mit Gegensätzlichkeit und — wenn auch verschiedenartig vorbereitet — das höchste Anschwellen überwindender Kraft in den letzten Versen.

Bei Shakespeare der Drang zur Verewigung (nach Georges Wort), siegreich über den Streit von Vergänglichkeit und Ewigkeit, siegreich in der schöpferisch gestaltenden Anbetung der Schönheit, bei Milton der unbedingte Glaube siegreich über den tief empfundenen Zwiespalt zwischen gefühlter Gottessendung und dem gottverhängten, der Sendung feindlichen Geschick, bei Baudelaire Sieg der gottesfeindlichen Ichsucht im Streit von höchstem Willen und Ichwillen. Bei allen drei Gedichten im letzten Vers die Gegensätze völlig weggezehrt von der hellaufschlagenden Flamme der siegreichen Leidenschaft.

So scheint es denn: wir berühren hier einmal die Grenze formaler Spannweite; sie liegt nicht bei den Inhalten, auch nicht beim »Wie« der Bewegtheit (das natürlich auch das Lebenswie einer ganzen Epoche in sich darstellen kann!), sie liegt, so scheint es, bei der Gespanntheit, dem Intensitätsgrade der Leidenschaft, die sich in diese Form des Sonetts nur dann ergießen kann, wenn sie wirklich seinen antithetischen Dreischritt ganz durchmißt. So scheint es! Und doch! Genauerem Zusehen weitet sich auch hier die Grenze. Es gibt nämlich Leidenschaftssonette, die den Gegensatz fast ganz aus der Formung weglöschen. Die Bewegung ist nicht mehr gehemmt oder gestaut von einem Gegensatz, über den sie weg muß, vielmehr sie geht in einheitlichem Strömen gesteigert bis zu Ende. Ein Sonett von Baudelaire sei hier Beispiel, es verkörpert, obwohl der Inhalt auf den ersten Blick nicht leidenschaftlich scheint, jene hohe und einheitliche Spannung, die wir wohl »stille Leidenschaft« nennen müssen:

Recueillement:

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.
Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,
Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années
Sur les balcons du ciel, en robes surannées
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;
Le Soleil moribond s'endormir sous une arche;
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

Von Anfang herrscht hier der Anruf der einsamen Seele an sich, sich zu sammeln, um hineinzuschreiten in die letzte nächtliche Größe ihres Einsamseins. Der Gegensatz im zweiten Quatrain, der noch in den ersten Halbvers des ersten Terzetts bis zum wundervollen Pathos der Pause greift; er ist kein wirklicher Widerstand mehr, der sich noch aufbäumte — es ist nur noch einmal der Blick ins Fremde, ehe es ganz hinein ins Eigene geht — »loin d'eux!«; das wirre sinnlose Leben der anderen ist nur die grelle Gegenfarbe, an der eigene Schwermut dunkler aufstrahlt. Der große Atemzug des einen Satzes, der das zweite Quatrain füllt, gibt uns das Maß der überschwingenden Kraft. Die Dreiteilung ist nur noch als dreifache Steigerung fühlbar, bis sich in der Schlußzeile die ganze Weite der Empfindung offentut.

Wie ist nun hier die Form verstanden? Es liegt im Sonett, tiefer gebettet als jener klare Dreischritt, ein anderer Linienzug, man möchte sagen, eine gradlinige Bewegung, die von der verhältnismäßigen Ruhe der Quatrains sich jäh verkürzend hineilt zum steigernden Abschluß. Und da liegt eine Möglichkeit der Form, verstanden zu werden als solch ein einziger Atemzug. Ja zuweilen kann dieser Weg etwas Verzücktes haben, etwas Überschwengliches, ohne durch den dialektischen Prozeß hindurchzugehn wie in gewissen Sonetten der Browning. Ich meine z. B. Sonnet XLIII.

How do I love thee? Let me count the ways.
I love thee to the depth and breadth and height
My soul can reach, when feeling out of sight
For the ends of Being and ideal Grace.
I love thee to the level of everyday's
Most quiet need, by sun and candlelight.
I love thee freely, as men strive for Right;
I love thee purely, as they turn from Praise.
I love thee with the passion put to use
In my old griefs, and with my childhood's faith.
I love thee with a love I seemed to lose
With my lost saints, — I love thee with the breath,
Smiles, tears, of all my life! — and, if God choose,
I shall but love thee better after death.

Dies aber führt bereits zur letzten Betrachtung. Hier schon bewährte sich eine freie Behandlung der inneren Form, die nur eine formale Möglichkeit im Gehalt ausbaute, bei strenger Bewahrung der äußeren gleich wirkungsstark wie eine, die, allseitig ausgestaltend, Harmonie zweier ist. Doch mag es sein, daß ein Gedicht zur höchsten Wirkung kommt, gerade weil ein Formteil, den Sinn der Form verlassend, der bisher erfüllt wurde, sie beinahe sprengt.

Hören wir eine Strophe der Sappho:

Ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σηλάνναν
ἄψ ἀποκρύπτοισι φάεννον εἶδος,
ὅπποτα πλήθοισα μάλιστα λαμπῃ
    γᾶν [ἐπὶ παῖσαν]

In dieser Behandlung der sapphischen Strophe ist völlige Ausgeglichenheit zwischen Rhythmus und Satzbildung. Die Strophe ist charakterisiert durch die dreifache gleichmäßige Wiederkehr eines Verses von ruhig fallendem Gang, an gleicher Stelle leise beschleunigt durch den Daktylus, von da wieder gleichförmig abklingend. Der vierte Halbvers wiederholt in seinem Bau die fallende Bewegung der zweiten Vershälfte. Das folgt sich wie sanftes Nacheinander leiser Brandungswellen, und der adonische Vers, eine Teilbewegung wiederholend, läßt das Ganze aushallen.

Dem ist nun in der oben zitierten Strophe ein Satzbau eingelagert, der jeden Vers mit einer großen syntaktischen Einheit ruhig füllt, gegliedert wohl, doch nie absetzend; in den adonischen Vers ist wieder ein aushallendes Satzelement ergossen. Und nun das folgende:

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν ὤνηρ, ὄστις ἐναντιός τοι
ἰζάνει καὶ πλασίον ἆδυ φωνεί-
    σας ὐπακούει

καὶ γελαίσας ἰμερόεν, τὸ δὴ ἔμαν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόασεν
ὡς γὰρ εἰσFίδω βροχέως σε, φώνας
    οὐδὲν ἔτ' εἴκει.

ἀλλὰ καμ μὲν γλῶσσα Fέαγε, λέπτον δ'
αὔτικα χρῷ πῦρ ὐπαδεδρόμακεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιρρόμ-
    βεισι δ'ἄκουαι.

ἀ δέ μ'ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ πόιας
ἔμμι, τεθνάκην δ'ὀλίγω 'πιδεύ (ης)
    φάινομαι . . .

(ἀλλὰ πᾶν τολμᾶτον ἐπεί κεν ἦ τα.)

Hier ist in den ersten zwei Strophen zwar nicht das gleiche linde Wellenschlagen wie in der oben zitierten Strophe, aber Satzbau, Versmaß, das Hinübergleiten der Sätze fließend; doch von der zweiten Hälfte der zweiten Strophe ändert sich das, leise Stöße machen die ruhig strömende Fläche erzittern — hier ist der τρόμος in der Sprache —, sie nehmen zu, kommen öfter, der Satzbau wird abgehackter, der Lautcharakter führt zum Staccato, dann ist der Satzbau zusammenhangloses Nebeneinander der Aussagen, als wäre unterirdisches Gewittern zu stark schütternden Stößen geworden. Wenn nun sich das Gleiche wiederholt, bedeutet es ganz anderes als vorher, ja selbst der adonische

Vers ist hier kein Aushallen mehr, ist wie jäh befremdetes Dastehen der außer sich geratenen Seele [1]). All das drückt sinnlich vollkommen den Bedeutungsgehalt dieser Strophe aus — das ganz Erschüttertsein von der Gegenwart des Schönen; hier hat sich die Form, wo ihr bisher gültiger Sinn zersprengt scheint, im wahrhaftesten Sinne als Form erwiesen.

Und also zum Schlusse. Die seelische Spannweite fester lyrischer Formgebilde ist sehr groß. Gerade in verwickelten Strukturen kann die Erfüllung vielfältig sein, nicht nur durch die rhythmische Veränderlichkeit der Einzelverse infolge verschiedenartiger sprachlicher Füllung, sondern durch die Vermählung verschiedener Sprachstile mit dem eigentlichen Strukturcharakter der Strophe, dadurch ferner, daß der Dichter bei verschiedenen möglichen Richtungszügen innerhalb der Strophe eine beleuchten, andere verschatten kann.

Das vermag er durch verschiedene Lagerung der sinngebenden Faktoren. Gleicher Gehalt, gleiche Höhenlage des Gefühls erscheinen dann in derselben Form durch einen ganz verschiedenen Ablauf der Empfindung gleich gut dargestellt. Eine scheinbare Zerstörung der lange geübten Formerfüllung in einem Formteil kann höchste Erfüllung im ganzen bedeuten. All das ist möglich, weil die Einheit der Strophe nur eine Relation der Glieder ist, der wir erst Bedeutung unterlegen. So oft wir durch die Behandlungsweise dieser Relation gezwungen werden, sie in ganz neuem seelischen Sinne zu deuten, so oft vermag die Strophe eine Neugeburt zu erleben.

Mitbericht.

Eduard Ortner:

Es liegt nicht in meiner Absicht, die feinsinnige Untersuchung über die Funktion der Strophe in der Lyrik, die Ihnen soeben vorgelegt wurde, nach irgend einer Seite hin weiter auszubauen, so sehr es mich auch hierzu verlocken würde; ich halte es augenblicklich für wichtiger, Ihre Aufmerksamkeit auf dasjenige Grundproblem zurückzulenken, von dem jene Untersuchung ihren Ausgang nahm: das Problem, warum die festen Formen gerade der Lyrik vorzugsweise eignen. Nicht alle Lyrik bewegt sich zwar in solch festen Formen, aber es ist doch nicht zu leugnen, daß diese der lyrischen Darstellung in ganz anderer Weise entgegenkommen als etwa der epischen oder gar der dramatischen.

Die Lösung des Problems kann nun meines Erachtens nur durch die begriffliche Klärung dessen, was Lyrik ihrem Wesen nach ist, ge-

[1]) In dem letzten, unvollkommen überlieferten Vers scheint denn auch formal eine Beruhigung einzutreten.

wonnen werden, und diese Klärung zu versuchen, wird somit die Hauptaufgabe meines heutigen Vortrages sein.

Ich gehe hiebei von der tiefgründigen Erörterung Dohrns[1]) aus, der zuerst mit der Erkenntnis Ernst machte, daß die Bestimmung der poetischen Kategorien des Epischen, Dramatischen und Lyrischen nicht vom Standpunkt der Produktion her, noch durch irgendwelche inhaltliche Momente erfolgen dürfe, sondern einzig und allein auf Grund des reinen ästhetischen Gegenstandes, so wie er in der Anschauung dessen, der die Dichtung genießt, vorliegt, und der so zur weiteren und entscheidenden Erkenntnis kam, daß die Unterschiede obiger Kategorien in den Unterschieden der Sprachfunktion begründet seien. Nach Dohrn sind die Worte einerseits Träger von Bedeutungen, andrerseits Träger eines seelischen Ausdrucks; beides in jedem Fall, aber nicht immer im gleichen Maße. Je nachdem nun die Sprache vorzugsweise als Bericht oder als Äußerung eines Ich aufgefaßt wird, haben wir es mit einer epischen oder einer dramatischen, beziehungsweise lyrischen Darstellung zu tun. Der Unterschied von Dramatik und Lyrik aber wird darin gesehen, daß es sich im ersten Fall um die Äußerung einer konkreten, individuellen Person handelt, während im zweiten Fall nur ein allgemeineres Ich seinen Ausdruck findet.

Mit diesen Bestimmungen ist unzweifelhaft Wesentliches getroffen. Soweit sie der Epik gelten, sind sie wohl auch als endgültig anzusprechen. Dagegen bedarf die begriffliche Fassung des Dramatischen einer Abänderung und die des Lyrischen muß, trotz der ganz ausgezeichneten Charakterisierung, die es im Vergleich mit dem Dramatischen erfährt, als verfehlt bezeichnet werden. Dohrn verfällt nämlich dem Irrtum, Äußerung und Ausdruck zusammenzuwerfen. Nun ist ja natürlich der sprachliche Ausdruck, wie er sich im Klang, im Rhythmus, in der Dynamik, in der Melodik, in der Wortwahl, in der Konstruktion der Sätze u. dgl. darbietet, zumeist wohl der Ausdruck eines Seelischen, aber er ist es doch in demselben Sinne, in welchem auch beispielsweise das Murmeln der Quelle oder das Rollen des Donners Ausdruck ist, nicht aber im Sinne der Äußerung eines realen Ich. Umgekehrt ist die Äußerung eines solchen, die das Wort zu einem Wirkenden und zugleich Gewirkten macht — im Drama ist z. B. ein Wort dadurch bedingt, daß ein anderes gehört wird — durchaus kein Ausdruck im obigen Sinne; es ist kein Charakter, der an dem Laut selbst unmittelbar haftet und mit ihm sich ändert, sondern der ein selbständigeres Dasein besitzt und eben erst durch eine Bezugnahme auf eine Wirklichkeit, die dahinter steht — das »persönlich bestimmte Ich« Dohrns — sich ihm verbindet.

---

[1]) Wolf Dohrn, Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik, 1907.



Mit Berücksichtigung dieser grundlegenden Unterscheidung ist es nun allerdings richtig, daß das Dramatische einzig und allein durch die Äußerungsfunktion der Sprache bestimmt wird. Alles, was an Bedeutungs- und Ausdruckselementen da ist, zählt nur insofern, als es Äußerung ist. Wie aber verhält es sich nun mit dem Lyrischen? Daß hiebei keine Äußerung wie beim Dramatischen vorliegt, hat Dohrn unwiderleglich gezeigt; ebenso dürfte die Rolle, welche die Ausdrucksfunktion in dem soeben festgelegten eingeschränkten Sinn hiebei spielt, kaum bestritten werden können. Aber ist damit das Wesen des Lyrischen wirklich voll erfaßt? Welche Stellung kommt vor allem hiebei den Bedeutungselementen zu, die ja hier weder so ausgeschaltet sind, wie etwa die Ausdruckselemente in der reinen Epik, noch einer allgemeineren Funktion unterstellt erscheinen, wie es Bedeutungs- und Ausdruckselemente im Verhältnis zur Äußerungsfunktion in der reinen Dramatik sind? Dohrn hat diese Schwierigkeit offenbar nicht gesehen, weil er die Zugehörigkeit einer Dichtung zu einer bestimmten ästhetischen Kategorie nur von dem besonderen Ausmaß, in welchem die eine oder andere Funktion der Sprache vorherrscht, abhängig glaubte. Das ist nicht nur eine Unklarheit, sondern ein fundamentaler Irrtum, der an der allgemeinen ästhetischen Anschauung Dohrns, der Lippsschen Einfühlungstheorie, einen gewissen Rückhalt fand, insofern hiebei einem Element als solchem ein ästhetischer Charakter zukommen kann.

Die ganze Fragestellung wird aber sofort eine andere, wenn man das Wesen der ästhetischen Anschauung in einer bestimmten Vereinheitlichung — das Nähere kann hier leider nicht ausgeführt werden — erblickt. Dann handelt es sich eben bei der Bestimmung einer ästhetischen Kategorie nicht darum, ob eine Sprachfunktion in größerem oder geringerem Ausmaß vorherrscht, sondern darum, welche funktionalen Elemente die ästhetische Einheit bilden. Jede ästhetische Analyse einer lyrischen Dichtung zeigt nun aufs deutlichste, daß die Worte nicht nur als Ausdruckswerte, sondern auch als Bedeutungsträger den ästhetischen Zusammenhang fundieren. Und zwar geht Ausdruck und Bedeutung hier zusammen in gegenseitiger Übereinstimmung und Deckung. Aber nicht im Sinne dessen, was Dohrn »Kundgabe« nennt, wobei das, was die Rede meint, auch ausgedrückt wird. Luthers »Hier stehe ich. Ich kann nicht anders ....« zeigt nicht im entferntesten lyrischen Charakter. Hier bewahren ja die beiden Funktionen durch ihren Bezug auf eine reale Äußerung ihre volle Selbständigkeit und stehen einander in deutlicher Trennung gegenüber. Die lyrische Darstellung zeigt vielmehr eine eigenartige Verschmelzung von Bedeutung und Ausdruck, die ihren Höhepunkt in der wechselweisen Stellvertretung der einen Funktion

durch die andere findet. Ich möchte dieses Phänomen, in welchem sich die Abkehr von jedem »natürlichen« Sprachgebrauch am stärksten ausspricht, die lyrische Inversion nennen.

Nachdem nunmehr das Lyrische im wesentlichen seine Bestimmung erfahren hat, kann auch die Frage nach der besonderen Stellung, welche die feste Form in der lyrischen Dichtung im Gegensatz zu den übrigen Dichtungsarten einnimmt, ihre Beantwortung finden. Da die feste Form als eine rhythmische Ordnung dem Bereich des Ausdrucks angehört, so ist vor allem andern klar, daß sie in der lyrischen Dichtung den ästhetischen Zusammenhang selbst bilden hilft. Ihre Funktion ist hiebei also total verschieden von derjenigen Funktion, welche ihr in der Epik zukommt. Hier steht ja die rhythmische Form dem Aufbau der Erzählung in völliger Unabhängigkeit gegenüber, so etwa, wie der Rahmen dem Bild gegenübersteht; in einer Unabhängigkeit also, die einerseits die strenge Wiederholung reichster Einzelgliederung gestatten würde, anderseits aber der dienenden Stellung halber in der steten Wiederkehr eines einfachen rhythmischen Elements die entsprechendste Darstellung findet. Umgekehrt ist in der lyrischen, aber auch in der dramatischen Dichtung die rhythmische Form durch die Gestaltungsformen der übrigen einheitbildenden Elemente bedingt. Während aber im Drama die im Fortschreiten der Rede stets neu sich ergebende individuelle Äußerungssituation die Bildung jeder auf Wiederholung von Elementen gegründeten rhythmischen Form unmöglich macht und nach einem Vers drängt, welcher der stets wechselnden Äußerungsbewegung den freiesten Spielraum gestattet, kommt in der Lyrik dieses Moment in Wegfall und der unmittelbare Ausdruckszusammenhang, mit dem der Bedeutungszusammenhang ja parallel geht, kann sich auch rhythmisch in entsprechender Weise manifestieren.

Infolge der kurz bemessenen Zeit muß ich leider darauf verzichten, die gegebene Wesensbestimmung des Lyrischen näher auszuführen obgleich es natürlich zu ihrer Verdeutlichung sehr viel beitragen würde. Ich kann nur auf eine demnächst erscheinende Arbeit über die poetischen Kategorien verweisen. Es sei mir aber gestattet, das hier Vorgebrachte noch an einem Beispiel zur Anschauung zu bringen. Ich wähle zu diesem Zweck Goethes »Nähe des Geliebten«, ein Gedicht, das unzweifelhaft rein lyrischen Charakter aufweist und außerdem eine feste Form von strophischem Bau besitzt, welcher in diesem Fall bekanntermaßen auch die Entstehungsursache abgegeben hat.

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.



Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wandrer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt;
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir; du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

Daß die ästhetische Einheit des Gedichts nicht auf den Bedeutungselementen allein beruht, zeigt sich schon in den ersten Worten. Das »Ich denke dein« kann unmöglich als bloße Mitteilung aufgefaßt werden. Es drückt sich vielmehr darin ein Sehnsuchtsgefühl unmittelbar aus; und ebenso sind die ihm parallelen folgenden Versanfänge Ausdrücke eines solchen Empfindens. Das hinweisende »dort« in der dritten und die Ausrufe in der letzten Strophe sind vollends ganz unvereinbar mit einem epischen Bericht. Aber auch als Äußerung einer bestimmten Person ist das Gedicht nicht faßbar. Es ist ganz undenkbar, daß eine von Sehnsucht nach dem Geliebten erfüllte Frau in solchen Worten von ihren Gefühlen spricht; in diesen Wenn-Sätzen, welche mit ihren kaleidoskopartig wechselnden Bildern stets aus der Gegenwartssituation herausführen.

Das Bedeutungsmäßige des Gedichts ist offensichtlich nicht assoziativ aneinandergereiht, noch durch irgend ein anderes Äußerungsmotiv bestimmt, sondern gegenständlich geordnet. In jeder Halbstrophe ist von einem Akt der Vergegenwärtigung die Rede, der insofern stets der gleiche ist, als der Gegenstand des Aktes, der Geliebte, derselbe bleibt, der aber nach zwei anderen Richtungen hin eine Modifikation aufweist. Einerseits sind nämlich alle ersten Halbstrophen den zweiten gegenüber durch den Gegensatz von Tag und Nacht kontrastiert. [I. Sonne Schimmer — Mondes Flimmer; II. fernen Wege (setzt Tageshelle voraus) — In tiefer Nacht; III. dort (deutliches Sehen) — Wenn alles schweigt; IV. — Sonne sinkt, leuchten die Sterne.] Dabei erhält auch der Vergegenwärtigungsakt einen diesem Gegensatz entsprechenden bestimmten, beziehungsweise unbestimmmten Charakter. [I. Schimmer — Flimmer; II. Staub sich hebt (deutliches Gesichtsbild) — Wandrer bebt (unbestimmtes Bild der Phantasie); III. dumpfen Rauschen — alles schweigt; IV. (Position) — (Negation).] Anderseits findet von Strophe zu Strophe eine stete Steigerung statt, indem Lebendigkeit und Intensität des Vergegenwärtigungsaktes in demselben

Maße zunehmen, als die Momente, welche die Vergegenwärtigung unterstützen, abnehmen. [I. Sie denkt an den Geliebten bei Tag und Nacht, da nichts im Wege steht, stets an ihn zu denken; II. sie sieht die Gestalt des Geliebten in der fernen Staubwolke und in dem nächtlichen Wanderer, weil die Erscheinung der Illusion entgegenkommt; III. sie hört die Stimme des Geliebten trotz des Rauschens der Welle und des Schweigens im Haine, indem die Phantasie das hinzutut, was der Wahrnehmung fehlt; IV. sie ist bei dem Geliebten, der in der Ferne weilt, indem die Vorstellung des Ersehnten die gegensätzliche Wirklichkeit überwindet.]

Ganz parallel dieser Anordnung des Bedeutungsmäßigen ist der Aufbau der Ausdruckselemente. Auch hier geht nicht jedes Glied aus dem vorhergehenden hervor, wie es einer realen Gefühlsäußerung entsprechen würde. Es wiederholt sich vielmehr ganz spontan in allen Halbstrophen die Ausdrucksbewegung der Sehnsucht; eine kontinuierliche, lange auf der Höhe sich haltende Bewegung, so wie sie z. B. auch im Ausstrecken der Hände nach dem Ersehnten hin sichtbar wird. Und wiederum ist die Differenzierung eine zweifache. In den ersten Halbstrophen ist die Bewegung mehr ein aktives Erfassen und Festhalten, in den zweiten Halbstrophen mehr ein passives Hingezogenwerden und Sichverlieren. Die Strophen hingegen zeigen eine fortschreitende Steigerung der Ausdrucksintensität, die sich in erster Linie dynamisch äußert, vor allem aber melodisch sich darin ausspricht, daß die ersten Halbstrophen zu immer höheren, die zweiten Halbstrophen zu immer tieferen Schlüssen führen und so die Höhendifferenz der Halbstrophenschlüsse eine immer größere wird.

Dieses Spannungswachstum fällt also mit demjenigen zusammen, welches sich aus der Verstärkung der Vergegenwärtigungstendenz bei gleichzeitiger Zunahme der sie hemmenden Momente ergibt. So kommt es schließlich zum Bruch der Vorstellungswelt durch die Welt der Wirklichkeit, und das Gedicht klingt in einen Seufzer aus, in welchem das Verlangen nach dem Geliebten, das ausdrucksmäßig von Anfang an herrscht, nun auch bedeutungsmäßig in Erscheinung tritt: »O wärst du da!« Es liegt hier also das vor, was ich vorhin das Phänomen der lyrischen Inversion nannte.

Die lyrische Funktion der Strophe tritt in diesem Gedicht ebenfalls besonders klar hervor. Schon durch die Wiederholung der Strophe, die hier selbst durch Wiederholung des Halbteils gebildet wird, kommt ein Wesentliches der Sehnsucht unmittelbar zum Ausdruck: die stete Wiederkehr der Vorstellung dessen, was ersehnt wird. Zu dieser Auffassung führt auch die konforme sprachliche Gestaltung in den einzelnen Halbstrophen hin. Wenn nun aber der Aufbau durch Wiederholung

zu Beginn besonders stark betont wird [Ich denke dein, wenn — Ich denke dein, wenn], dann jedoch allmählich eine gewisse Lockerung erfährt, so erweist sich die Strophe als das Maß, an dem die vorher festgestellten Ausdrucksmodifikationen erst ihre volle Sichtbarkeit erlangen; es kommt hier der Strophe also eine ähnliche Funktion zu, wie sie Tempo und Takt auf musikalischem Gebiet besitzen.

Dritter Tag.

18. Oktober 1924, vormittags.
Verhandlungsleiter: Paul Menzer.

Franz Hilker:

Kunst und Jugend.

Die Beziehungen zwischen Kunst und Jugend sind erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit Gegenstand wissenschaftlicher Forschung und planmäßiger pädagogischer Förderung geworden. Trotzdem ist die Literatur über diese Frage bereits derartig angewachsen und die Fülle kunstpädagogischer Bestrebungen so mannigfaltig, daß es vom Standpunkt der Wissenschaft wie der Erziehung gleicherweise begrüßt werden muß, wenn der zweite Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Gelegenheit gibt, die auf diesem Gebiet geleistete Einzelarbeit zu überschauen und das Verhältnis der Jugend zum Bereich des Ästhetischen und Künstlerischen zu klären. Ich will versuchen, in aller Kürze herauszuarbeiten: 1. die Kulturströmungen, die in den letzten fünfundzwanzig Jahren das Verhältnis von Jugend und Kunst entscheidend beeinflußt haben, 2. die seelischen Beziehungen der Jugend zur Kunst in den verschiedenen jugendlichen Lebensstufen, wobei psychologische Forschung und pädagogische Erfahrung das Tatsachenmaterial liefern werden. Aus dieser Darstellung mögen sich dann Folgerungen für den Aufbau einer jugendgemäßen Kunsterziehung ergeben.

Zwei Kulturerscheinungen haben in den letzten zwei Jahrzehnten starken Einfluß auf die Entfaltung der Beziehungen zwischen Kunst und Jugend ausgeübt. Die eine ging von Erwachsenen in bewußter pädagogischer Absicht aus; die andere erwuchs spontan als Lebenserscheinung in den Reihen der Jugend selbst: Kunsterziehungsbewegung und Jugendbewegung.

Die erstere reicht zurück in den wirtschaftlichen Abwehrkampf des Handwerks gegen die Maschine, der um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vor allem in England einsetzte und hier durch John Ruskin und William Morris geistige und künstlerische Führung erhielt. In

Deutschland wurde die allgemeine Kunsterziehungsbewegung auf das besondere Gebiet der Jugendbildung und der Schule übertragen durch eine Reihe von Veröffentlichungen, als deren eindrucksvollste Langbehns 1890 anonym erschienenes Buch »Rembrandt als Erzieher« angesehen werden kann. In diesem Buch versucht der Verfasser, der ästhetischen Bildung das Daseins-, ja sogar das Vorzugsrecht gegenüber der einseitigen intellektuellen Schulung zu erkämpfen. Seine Kulturauffassung zeigt sich in der Bemerkung, daß bisher nicht Gelehrte, sondern Künstler die am weitesten vorragenden Höhepunkte der deutschen Bildung darstellten: Walther von der Vogelweide und Dürer, Shakespeare und Rembrandt, Goethe und Beethoven, nicht die Scholastiker, die Renaissancephilologen oder die Naturwissenschaftler von heute. »Stellt man den Begriff der Kunst, der logisch an die Spitze des menschlichen Daseins gehört, auch real an die Spitze desselben, so ist« — nach Langbehns Worten und Auffassung — »die Aufgabe einer wahren Bildung gelöst. Ganz besonders wird das für die Deutschen der Fall sein, welche ohnehin schon durch ihre individuelle Charakteranlage vorzugsweise zur Kunst bestimmt sind. Sie wird als wirksames Korrektiv gegen die auf Abwege geratene Bildung und ganz speziell gegen das einseitige Wissenschaftstum von heute dienen können.« Alfred Lichtwark, der 1887 in Hamburg seinen Vortrag über »Kunst und Schule« hielt und in der Folgezeit eine Reihe von kunstpädagogischen Schriften veröffentlichte, sowie Konrad Lange, der Verfasser der »Künstlerischen Erziehung der deutschen Jugend« (Darmstadt 1893) bauten den Kunsterziehungsgedanken weiter aus, ohne jedoch in Langbehns Übertreibung und Einseitigkeit zu verfallen. Im einleitenden Kapitel seines Buches stellt Lange vier Stufen der künstlerischen Erziehung auf: Entwicklung der Anschauung, Kräftigung des Formgedächtnisses, Ausbildung der ästhetischen Illusionsfähigkeit und Anleitung zur technischen Geschicklichkeit, die letztere, um das »eigentümliche Wesen des künstlerischen Schaffens zu verstehen und zu würdigen«. Er untersucht dann die Methoden der künstlerischen Erziehung in Kinderstube, Schule und Hochschule. Die künstlerische Tätigkeit des Kindes besteht für ihn im Spielen, Betrachten von Bilderbüchern und Handbeschäftigung, worunter er das Hantieren mit Baukästen, Legetafeln und Legestäbchen versteht; Modellieren und Zeichnen hält er in diesem Alter nicht für empfehlenswert. In der Schule soll die Erziehung dem jungen Menschen nicht nur ein gewisses Maß positiver Kenntnisse oder Fertigkeiten mitteilen, die er später verwerten kann, sondern auch seinen Körper und seine Sinne derart ausbilden, daß er für die verschiedenen Genüsse, die das Leben bietet, empfänglich ist. K. Lange

empfindet es als einen Mangel an Bildung, und zwar als einen sehr empfindlichen, wenn ein Mensch, der im übrigen gesund organisiert ist, keine Genußfähigkeit für die Kunst besitzt. Er behauptet, daß unser humanistisches Gymnasium, d. h. die höhere Schule seiner Zeit überhaupt, die ästhetische Ausbildung der Schüler, speziell nach der Seite der bildenden Kunst, stark vernachlässige, daß die Gymnasialbildung nicht nur außerstande sei, eine produktive Kunstbegabung, die etwa beim Kinde vorhanden sein könnte, zu entwickeln, sondern daß sie auch die rezeptive Genußfähigkeit für darstellende Kunst nicht in dem Maße ausbilde, wie es für das spätere Leben und die Zukunft der Kunst notwendig wäre. Um dieses Ziel zu erreichen, fordert er Kunsterziehung durch praktische Übung. »Kunst lernt man nicht mit den Ohren, sondern mit den Augen, nicht durch Lesen und Hören, sondern durch Sehen und Schaffen.« Er lehnt Kunstgeschichte und ästhetischen Formalismus ab und verlangt eine Reform des damals ganz und gar unter dem Zwange der Mathematik stehenden Zeichenunterrichts, die bald darauf erfolgte, und zwar in Gestalt eines so weitherzigen Lehrplans, daß der freien Entwicklung pädagogischer Versuche und kindlicher darstellender Fähigkeiten breitester Raum gelassen wurde. In die Jahre um 1890 fällt auch die Gründung der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg, die Einsetzung der Jugendschriftenkommissionen, die sich die Auswahl eines künstlerisch wertvollen jugendgemäßen Lesestoffes zur Aufgabe stellten, und die als kunsterziehliche Erscheinung in diesem Zusammenhange bedeutsame Gründung der »Freien Volksbühne« durch Bruno Wille und Otto Brahm. Ihre Zusammenfassung aber fanden diese und andere Bestrebungen auf den Kunsterziehungstagen von Dresden (1901), Weimar (1903) und Hamburg (1905). Hier wurde der Gedanke der Erziehung durch Kunst und zur Kunst, d. h. zum Kunstgenuß, wie er allen kunstpädagogischen Maßnahmen dieser Zeit, auch Langes Vorschlag der künstlerischen Erziehung durch Sehen und Schaffen, eigen ist, im Einzelnen durchberaten und in bestimmte pädagogische Forderungen gekleidet. In Dresden, wo man aus dem Gesamtgebiet der Kunsterziehung zunächst die bildende Kunst behandelte, bezeichnete Lange als Ziel ausdrücklich die »Erziehung des Kindes zur ästhetischen Genußfähigkeit«. Ja, er unterstreicht diese Zielsetzung noch mit den Worten: »Wir wollen die Kinder nur zur rezeptiven Genußfähigkeit erzogen wissen. Dem Kinde schon auf der Schule die Meinung beizubringen, als ob es selber erfinden, selber in die tiefen Geheimnisse der künstlerischen Produktion eindringen könne, das wäre nach unserer Ansicht verfehlt.« Dementsprechend waren die Verhandlungsgegenstände der Dresdener Tagung solche wie »Das Kinderzimmer«, »Das Schul-

gebäude«, »Wandschmuck«, »Bilderbuch«, »Anleitung zum Genuß der Kunstwerke«. Nur Carl Götze, der damalige Hamburger Volksschullehrer, betonte in seinem Vortrag über Zeichnen und Formen, daß Zeichnen natürliches kindliches Ausdrucksmittel wie Sprechen und Schreiben sei und darum um seiner selbst willen gepflegt werden müsse. Er fand Unterstützung bei dem Bildhauer Obrist, der vom Standpunkte des Künstlers gegen die auf neue Formen des Lernens hinauslaufenden Bestrebungen des Kunsterziehungstages schwere Bedenken äußerte. Der zweite Kunsterziehungstag in Weimar behandelte Sprache und Dichtung. Heinrich Hart-Berlin gab schon damals beachtenswerte Ratschläge für die Auswahl der Dichtung in der Schule, die nicht nach dem Gesichtspunkt der klassischen Reife und der Brauchbarkeit für philologische, patriotische und moralische Zwecke, sondern nach dem der Jugendgemäßheit getroffen werden müsse. Es war Alfred Lichtwark, der dieses Mal die Wichtigkeit der Pflege der gestaltenden Kräfte im Kinde hervorhob; aber in der Hauptsache stand auch jetzt die Pflege der Rezeptivität, Geschmacksbildung und Erziehung d u r c h das Kunstwerk zur Verhandlung. Der dritte Kunsterziehungstag in Hamburg blieb ganz und gar in der Erörterung musikalischer Lern- und Hörmethoden, sowie turnerischer Leistungen zur Disziplinierung des Körpers stecken. Vereinzelte Stimmen wagten es unter starkem Widerspruch, auf die Notwendigkeit einer Gymnastik um des Körpers willen hinzuweisen. Der Gedanke einer Musikerziehung, die das Musikalische als allgemeinen kindlichen Ausdruck wie Zeichnen und Sprechen auffaßt, wurde überhaupt nicht ausgesprochen.

Die Anregungen der Kunsterziehungstage haben nur langsam und ganz allmählich Aufnahme in der Schule gefunden. Zum Teil wurden ihre Auswirkungen erst in den letzten Jahren bemerkbar. Vornehmlich ist es die Volksschule, die durch ihre Bemühungen um eine literarisch wertvolle Jugendlektüre, durch Verbindung von Bildbetrachtung und Dichtungserlebnis, in beschränktem Maße auch durch Theater-, Museum- und Konzertbesuch, die ästhetische Erziehung der Jugend zu verwirklichen sucht. Die höhere Schule verhielt sich infolge des ausgeprägt intellektuellen Charakters ihres traditionellen Bildungsganges ablehnender. Aber in der Denkschrift des Preußischen Kultusministeriums über die Neuordnung des höheren Schulwesens von 1924 wird endlich auch die Bedeutung der künstlerischen Erziehung für die höhere Schule energisch unterstrichen, indem dort die Rede ist von der »Überwindung der rein-intellektuellen Bildung durch die Einbeziehung der Kunst in die humane Persönlichkeitsbildung« und von dem vertieften Kulturverständnis der großen Epochen der Menschheitsgeschichte, »das durch das Nacherleben der Kunst oft tiefer erfaßt wird als durch literarische

Quellen oder die Darstellungen des Geschichtsunterrichts«. Zeichen- und Musikunterricht sollen aus ihrer alten Winkelstellung heraus und in erster Linie die Aufgabe erfüllen, »die großen Mängel unserer ästhetischen Kultur überwinden zu helfen«.

Wenn wir die Kunsterziehungsbewegung bis in ihre modernen Ausläufer überschauen, so ergibt sich also neben allerlei Sonderabsichten als Gesamttendenz: die Erziehung des ästhetischen Menschen. Dabei bleibt die Frage offen, inwieweit und in welcher Art junge Menschen ästhetisch empfänglich sind. Insbesondere ist ein ästhetisches Verhalten des Kindes einfach als gegeben angenommen, obwohl gerade hier stärkste Zweifel am Platze sind. Es ist sicherlich ein Verkennen der Seelenstruktur des Kindes, wenn man bei Zehn- bis Vierzehnjährigen dieselbe oder eine ähnliche ästhetische Empfänglichkeit voraussetzt, wie sie Erwachsene haben, und deswegen Kunstausstellungen, die an sich schon ein Problem sind, in Volksschulen veranstaltet (Bund für Schulkunstausstellungen). Darüber hinaus ist das Verhältnis der Jugend zur Kunst nicht allein durch rezeptive, ästhetische, sondern sehr stark auch durch produktive, gestaltende Kräfte bestimmt, wie das Götze und Lichtwark auf den Kunsterziehungstagen bereits deutlich zum Ausdruck brachten.

Die Jugend wartete die künstlerische Reform der Schule nicht ab; sie schuf sich eine eigene Form ihres Verhältnisses zur Kunst in der Jugendbewegung. Das eigenartige Phänomen der Jugendbewegung bedeutet die Entstehung einer Lebensform, die sich ein bestimmtes Lebensalter aus seiner besonderen seelischen Verfassung gegen den Zwang autoritativer Gesellschaftsformen schuf. Wander- und Tatenlust, Erlebnisdrang und Geltungsbedürfnis trieben die Jugend aus der konventionellen Enge der Familie und der Stadt in die freie Natur. In ungebundenem Wanderleben, zusammen mit gleichgestimmten Kameraden, entdeckte man sein Selbst, erlebte man Hingabe und Freundschaft, die Schönheit der Natur in der heroisch-tragischen Stimmung des Sonnenuntergangs, in der unendlichen Weite der Landschaft. Zum ersten Male erlebte man auch in solcher Verfassung die künstlerische Wirkung altertümlicher Stadtansichten, gotischer Dome und stiller Kirchenbilder. Aus der ästhetischen Schau aber erwachte die Freude an der ästhetischen Gestaltung des Lebens. Es ist kein Zufall, daß mit der Wandervogel- und Jugendbewegung verknüpft ist die Entstehung einer neuen Tracht, einer besonderen Musik, einer neuartigen Tanz- und Spielfreude. 1908 erschien die erste Auflage des »Zupfgeigenhansl«, des Liederbuchs der wandernden Jugend, von einem der Ihrigen gesammelt und veröffentlicht, das dem geistlosen Nachsingen studentischer Trinklieder ein Ende machte und

Anlaß gab zum Sammeln schöner alter und neuer Volkslieder in allen Gassen und Winkeln des deutschen Landes. Seitdem ist — hauptsächlich unter Führung von Fritz Jöde — ein neues Musizieren der Jugend entstanden, ein neues Singen und Spielen in schlichten, aber tief empfundenen und liebevoll gepflegten künstlerischen Formen. Es entstanden Tanz- und Reigenbücher, die von neuer Körperfreude Kunde gaben. Künstlerische, d. h. rhythmisch-lebendige, freie Körperschulung, wie sie in den gymnastischen Schulen seit Beginn des Jahrhunderts gepflegt und im Oktober 1922 auf der »Tagung für künstlerische Körperschulung« [1]) in Berlin der breiten Öffentlichkeit gezeigt wurde, fand besonders in der wandernden Jugend begeisterte Aufnahme und Verbreitung. Alle künstlerischen Ausdruckskräfte aber erhielten eine wirkungsvolle Zusammenfassung in dem aus dem Geiste der Jugend wiedergeborenen kultischen Spiel. Mittelalterliche geistliche und weltliche Stücke wurden ausgegraben, im Freien, auf Plätzen und in Kirchen aufgeführt, Märchenspiele gedichtet und dargestellt, so daß allmählich eine besondere Jugend- und Laienbühne neben der von aller Volkstümlichkeit sich immer weiter entfernenden offiziellen Theater- und Schauspielerkunst entstand [2]).

Die Kunsterziehungsbewegung der Erwachsenen und der künstlerische Eigenwille der Jugend fanden sich zusammen in einer Erziehungsform, die, ganz auf das Kind und den jugendlichen Menschen eingestellt, das Seelensinnesleben dieser Altersstufe und die schöpferischen, gestaltenden Kräfte sich frei entfalten lassen will. Als fördernde Kraft gesellte sich hinzu die wissenschaftliche Forschung, die mit steigendem Erfolge bemüht ist, die Eigenart und Eigengesetzlichkeit der kindlichen Entwicklung zu ergründen. Für den Aufbau einer produktiven Erziehung waren insbesondere wichtig die Untersuchungen über die kindliche Phantasie, über die zeichnerische Gestaltung und das freie literarische Schaffen der Kinder und Jugendlichen, worüber später noch zu sprechen sein wird. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß eine falsche Einschätzung der jugendlichen Gestaltung zunächst vielfach dazu verführte, in dem Kinde den angehenden Künstler zu sehen und seinen Arbeiten eine bedenkliche Wertung zu geben. So lautete der erste Leitsatz im Kunsterziehungsprogramm der Reichsschulkonferenz von 1920: »Die Schule hat die Aufgabe, künstlerische Gestaltungskraft und die Empfänglichkeit für Kunst zu entwickeln.« Auf der Kunsttagung des Bundes

[1]) Siehe Pallat-Hilker, Künstlerische Körperschulung. 3. Aufl. F. Hirt, Breslau 1925.

[2]) Vgl. dazu Pallat-Lebede, Jugend und Bühne. Verlag F. Hirt, Breslau 1924, und Wilh. C. Gerst, Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung. Verlag d. Bühnenwohlfahrtsbundes, Frankfurt a. M.

entschiedener Schulreformer, die am 4. und 5. Mai 1921 in Berlin-Lankwitz stattfand, wurde die grundsätzliche Verschiedenheit von kindlichem und künstlerischem Schaffen betont und darauf hingewiesen, daß Kunsterziehung zwar in erster Linie Pflege der schöpferischen Kräfte bedeute, daß es sich dabei aber um den natürlichen Ausdruck des Kindes handle, der zunächst nichts mit Kunst zu tun habe, wenn sich auch vielleicht daraus bei besonders begabten Einzelnen einmal künstlerische Qualitäten entwickeln könnten. Gleichzeitig aber wurde noch ein anderer — bereits auf der Reichsschulkonferenz stark hervortretender — Gedanke unterstrichen, daß nämlich die Entwicklung der gestaltenden Kräfte ein lebendiger Weg sei zu der Erfassung wirklicher Kunstwerke, produktive Erziehung also die beste Vorschule der Ästhetik.

Wenn wir nun die seelische Entfaltung der Jugend zur Kunst in wenigen Strichen skizzieren wollen, so müssen wir die beiden Entwicklungsperioden, die durch das Einsetzen der Pubertät gegeneinander abgegrenzt werden, wegen ihrer verschiedenartigen seelischen Struktur gesondert behandeln.

Im Kindesalter tritt ein Vermögen stark hervor, das im reifen Menschen den Wurzelboden alles künstlerischen Verhaltens bildet: die Phantasie, jene Fähigkeit der menschlichen Seele, emotionelle Regungen in der Einbildung zu verwirklichen, das heißt in Formen zu verkörpern. Kind und Künstler verfügen von Natur über eine besonders reiche und anschauliche Phantasie; nur ist die des Kindes ungeordnet, sprunghaft, schweifend, während die des Künstlers gerade in der straffen Richtung auf ein Ziel ihre besondere Bedeutung und Wertung erhält. Weil die kindliche Phantasie so unerklärlich reich aus den unterbewußten Gründen emotionaler Sphären strömt, hat Hartlaub ihr in seinem Buche die Bezeichnung des »Genius« gegeben, jener »halb göttlichen Wesenheit elementarischer Art«, welche für den antiken Menschen »gleichsam als unsichtbarer Mittler wirkend stand zwischen der bewußten abgelösten Persönlichkeit des Einzelmenschen und dem namenlosen Hintergrund des naturhaften Seins, dessen Rhythmus dennoch in sie floß«. Dieser dem Traum vergleichbaren Verhaltungsweise stellt er die klare Bewußtheit des Künstlers als »Genie« gegenüber. Beide Arten der Phantasiegestaltung, die mehr traumhafte des Kindes und die bewußte des Künstlers, entsteigen letzten Endes demselben Grunde, den Spannungs- und Lösungsvorgängen emotionalen Lebens. Das Kind hat das Bestreben, diesem inneren Drange Ausdruck zu geben, und eine Erziehung, die diese primitiven Gestaltungswünsche erfüllen hilft, statt sie durch abstrakte Lehrweisheit zurückzudrängen, hilft den Boden bereiten, aus dem in reifen Jahren

künstlerische Leistungen entstehen oder einfühlend miterlebt werden. Die Phantasie ist in mehr oder minder starkem Maße allen Kindern eigen; es kommt nur darauf an, sie in den verschiedenen Graden und Richtungen, in denen sie sich entwickelt, aufzuspüren und zu klären, vom Wundersamen bis zur scharfen Wirklichkeitseinstellung, die mit wachsender Verstandeskraft zwangsläufig sich entwickelt. Noch eine Feststellung ist wichtig, daß Phantasievorstellung und Wirklichkeit im kleinen Kinde zunächst eine Einheit sind und sich erst allmählich, mit beginnender Pubertät, in zwei deutlich empfundene verschiedene Sphären scheiden, so daß von einem ästhetischen, d. h. von einem das Erlebnis aus dem Bereich der Wirklichkeit isolierenden Verhalten, im eigentlichen Kindesalter nicht die Rede sein darf.

Die Phantasie des Kindes betätigt sich im Erleben von Geschichten, im Spielen und im Gestalten.

Die wundersamen Geschichten, die das Kind hören will, sollen ihm zunächst Aufschluß über seine eigene Person geben. Charlotte Bühler nennt die erste Zeit des Interesses an phantastischen Erzählungen nach der bekannten moralischen Kindergeschichte das Struwelpeteralter. Darauf folgt eine etwa bis zum achten Lebensjahr reichende Periode, in der das Kind in phantasievollen Darstellungen die Umwelt und ihre Geschehnisse begreifen will: die Märchenwelt, weil das Volksmärchen diesen Anforderungen besonders gut Rechnung trägt. Aus der Vorliebe der Kinder für Märchen hat man zwei bedenkliche Schlüsse gezogen: erstens, daß das Märchen inhaltlich ganz allgemein kindgemäß sei, obwohl es ja nicht für Kinder, sondern für Erwachsene, wenn auch Erwachsene auf primitiver Kulturstufe, erdacht ist; und zweitens, daß dem Märchen als ästhetischem Gebilde eine besondere Bedeutung für die erste kunsterzieherische Einwirkung zukomme. Die Jugendschriftenkommissionen haben ganze Lektürepläne aus Volks- und Kunstmärchen aufgebaut und geglaubt, auf diese Weise jugendpsychologische und ästhetische Aufgaben zu lösen. Dieser Glaube ist ein Irrtum. Das Kind erlebt die Märchen nicht ästhetisch — das tun erst reifere Jugendliche und Erwachsene —, sondern als Wirklichkeit. Und was ihm daran so anziehend erscheint, das ist nicht der Märcheninhalt an sich, sondern die Art und Weise, wie hier erzählt wird. Charlotte Bühler hat in ihrer Abhandlung über »Das Märchen und die Phantasie des Kindes« (17. Beiheft der Zeitschrift für angewandte Psychologie, Leipzig 1918) das beiden Gemeinsame herausgearbeitet, und zwar ist es, kurz zusammengefaßt: das Wandern in der Vorstellung, d. h. das Schweifende der Phantasie, das Einfache, Schematische der Personen- und Situationsdarstellung, die kunstlose Ver-

knüpfung des Nacheinander, die Phantastik der Einfälle, das Zurücktreten des Intellektuellen, das Überwiegen von Gefühl, Affekt, Instinkt, die Anschaulichkeit des Geschehens. Wenn wir also dem Kinde erzählen, so kommt es auf diese Dinge an. Der Märcheninhalt aber muß uns zur Vorsicht und sorgfältiger Auswahl mahnen; denn alles Schreckhafte, Grausame, Unmoralische, das so oft in den Märchen steckt, ist nicht kindgemäß, es wird erst unschädlich für die ästhetische Auffassung des reiferen Menschen. Angesichts des übertriebenen Märchenkults, der heute in der Erziehung, vor allem in der Kleinkindererziehung, getrieben wird, muß auch gesagt werden, daß eine große Gefahr darin liegt, wenn die kindliche Entwicklung zur Unterscheidung von Vorstellung und Wirklichkeit durch allzu starke und allzu lange Bevorzugung des Märchens künstlich gehemmt wird. Fritz Gansberg untersucht in einem Aufsatz der »Neuen Westdeutschen Lehrerzeitung« (Nr. 36/37 vom 10. 9. 24) die Bedeutung des Märchens für die Erziehung und kommt zu dem Ergebnis, daß das Märchen zwar die Methode, die Wirklichkeit aber das Thema der Erzählung abgeben solle. Das Märchen lehrt uns, »daß wir dem Leben nur auf Umwegen nachgehen können, daß wir uns zunächst einmal mit einem energischen Ruck aus der Enge des Alltags befreien und aus der allzugroßen Nähe der Dinge hinwegbegeben müssen, indem wir den »ungewöhnlichen Fall« zum Ausgangspunkt nehmen.« Was aber den Inhalt angeht, so wünscht er Märchen, »denen allerdings eine wunderliche Annahme zugrunde liegt, die aber gleichwohl der schärfsten und sorgfältigsten Realität dienen.«

Von den aktiven Phantasieleistungen der Kinder wird das Spiel für die ästhetische Erziehung verschieden gewertet. Dessoir scheidet es in dem Kapitel »Kind und Kunst« seiner »Ästhetik und Kunstwissenschaft« ausdrücklich aus. Da wir aber festgestellt haben, daß die Phantasieleistungen des Kindes zunächst überhaupt keinerlei ästhetische Beziehungen enthalten, sondern nur den Boden lockern für ein späteres ästhetisches oder künstlerisches Verhalten, so müssen wir das Spiel genau so gut in unsern Betrachtungskreis ziehen wie vorher die Phantasieerzählung. Wesen, Zweck und Arten des Kinderspiels sind hinreichend geklärt durch eine Reihe von ausgezeichneten Darstellungen, von der mit feiner kinderpsychologischer Intuition geschriebenen Schilderung Jean Paul Richters im dritten Bruchstück der »Levana« bis zu den methodischen Untersuchungen von Karl Groos und anderen. Woran es aber noch fehlt, das ist die Durchforschung des Spielverlaufs in seiner Entstehung, dramatischen Durchführung und Beendigung, besonders soweit es sich dabei nicht um Einzelspiele, sondern um kollektive Kinderspiele — und hier wiederum um

Bewegungsspiele — handelt. Im Spiel mit Gegenständen tritt der Charakter des Kinderspiels als phantasiemäßige Gestaltung deutlich zu Tage. Es war ein großer Irrtum der Kunsterziehungsbewegung zu glauben, daß man dem Kinde künstlerisch ausgeführtes Spielzeug in die Hand geben müsse. Ästhetisches Spielzeug interessiert Erwachsene, aber nicht Kinder. Außerdem handelt es sich nicht darum, durch künstlerisch bedeutsame Formen zum guten Geschmack zu erziehen, sondern durch einfache Formen zum phantasievollen Schaffen anzuregen. Diesen Zweck erfüllen die bunten Klötzchen der Bauschachtel für das kleinere Kind ebenso gut wie in späteren Jahren die mit allerlei technischen Feinheiten ausgestatteten Konstruktionselemente eines Matadorbaukastens. Das Kind gestaltet mit den einfachsten Mitteln seine inneren Gesichte: ein Stock ist ihm ein Pferd, eine Schachtel Wagen, Automobil, Eisenbahn, ein Kreidegekritzel auf dem Asphalt Wohnung, Reisestrecke, Himmel und Hölle.

Damit sind wir bei der am fleißigsten durchforschten und doch noch vielfach falsch beurteilten und falsch beeinflußten Phantasiegestaltung des Kindes angelangt: beim zeichnerischen und malerischen Ausdruck. Nachdem Corrado Ricci 1887 in seinem Buche »L'arte dei bambini« auf den Eigenwert der Kinderzeichnungen, die bis dahin als wertloses Gekritzel galten, aufmerksam gemacht, Sully[1]) und Lukens[2]) die Einzeluntersuchung eingeleitet hatten, ist in den letzten zwei Jahrzehnten von Levinstein[3]), Kerschensteiner[4]), Stern[5]), Rouma[6]) und anderen ein umfangreiches Material zur Feststellung der zeichnerischen Entwicklung des Kindes gesammelt worden, dessen Ergebnisse und Auswertung als bekannt vorausgesetzt werden dürfen. Nur auf eine Fehlerquelle sei aufmerksam gemacht, die die genannten Forscher entstehen ließen, indem sie die zeichnerische Entwicklung, die zunächst generell vom Gekritzel zur schematischen, das heißt abgekürzt erscheinungsmäßigen, und erscheinungsnahen Wiedergabe verläuft, auch weiterhin unter dem Gesichtswinkel der Vervollkommnung der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe betrachteten und bewerteten. Sie sehen als zeichnerisch begabt diejenigen an, die es verhältnismäßig früh fertig bringen, ein galoppierendes Pferd, einen gestikulierenden

---

[1]) James Sully, Studies on childhood. London 1895. — Derselbe, Children's ways. London 1898.

[2]) Hermann T. Lukens, A study on children's drawings in the early years. New York 1896.

[3]) S. Levinstein, Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. Leipzig 1905.

[4]) G. Kerschensteiner, Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung im Kindesalter. München 1905.

[5]) Grosser und Stern, Das freie Zeichnen und Formen des Kindes. Leipzig 1913.

[6]) G. Rouma, Le langage graphique de l'enfant. Bruxelles 1913.

Menschen, die perspektivische Wiedergabe der Räumlichkeit möglichst erscheinungsmäßig zu gestalten. In Wirklichkeit kommt darin zwar einerseits eine gewisse technische Fertigkeit, aber anderseits auch ein Erlahmen der schöpferisch gestaltenden Phantasie zum Ausdruck, also eine Minderung und nicht eine Steigerung hinsichtlich des Verhältnisses zur Kunst, die doch niemals bloße Wirklichkeitswiedergabe bedeutet. Es gibt zwar einen Typus, dessen zeichnerische Gestaltung ganz stark durch das Wirklichkeitsbild beeinflußt wird; aber in diesen Wirklichkeitsdarstellungen ist es nicht das Erscheinungsmäßige, sondern der Zuschuß von Phantasie, von Eigenem, was die Begabung ausmacht. Von neueren Forschern weist Krötzsch [1]), der Rhythmus und Form in der freien Kinderzeichnung, besonders das Anfangsstadium der Darstellung, untersuchte, darauf hin, daß mit der Entwicklung zu einer erscheinungsmäßigen Schematisierung der Form die Erstarrung der bildhaften Darstellung eintritt. Auch Hartlaub [2]) betont, daß, je mehr ein Kind »lernt«, je mehr seine Unbefangenheit schwinde, das Spiel einer künstlerischen Absicht weicht, um so mehr auch »seine ahnungslose Überlegenheit gegenüber dem heillos Fertigen einer mit allem Können ausgerüsteten Durchschnittskunst« weicht. Er sieht darum die Aufgabe der zeichnerischen Unterweisung darin, »es anzuleiten, daß es sein Bestes, Eigenstes, nicht ganz preisgibt, sondern auch unter den veränderten Umständen des Lebens bewußt wahrt, sei es nun schöpferisch oder bloß aufnehmend, das Kind im Manne zu retten.« Das Beispiel einer solchen Förderung und Erhaltung der phantasiemäßigen Gestaltung bietet die Ausstellung von Schülerzeichnungen und Bastelarbeiten, die Herr Studienrat Möller auf meinen Wunsch und unter bereitwilliger Zustimmung des Herrn Kongreßleiters im Nebenraum veranstaltet hat. Die ausgestellten Arbeiten zeigen, wie die Phantasie durch alle Schulstufen hindurch lebendig erhalten werden kann, mag sie sich je nach Alter und Veranlagung mehr im Phantastischen oder Wirklichen, im Schildern oder in der Materialgestaltung, im Konstruktiven, im Malerischen oder Dekorativen äußern. Galt es früher, durch Zeichnen Auge und Hand zu bilden, sei es im Dienste der intellektuellen Schulung oder der Erziehung zur Kunst, so geht es in diesem Unterricht, wie Hartlaub sich ausdrückt, um die »Schulung der Seele«, die sich des Auges und der Hand bedient und sie bildet, damit sie »dem, was das Kind aus seinem unbefangenen Innern heraus ausdrücken möchte, einigermaßen gefügige Diener seien«.

Das vom zeichnerischen Ausdruck Gesagte gilt mit gewissen Vor-

---

[1]) W. Krötzsch, Rhythmus und Form in der freien Kindererziehung. Leipzig 1917.
[2]) G. F. Hartlaub, Der Genius im Kinde. Breslau 1922.



behalten auch von den übrigen Ausdrucksformen; von plastischer, musikalischer und sprachlicher Gestaltung. Doch bleibt hier noch viel mehr als auf zeichnerischem Gebiet zu tun. Wege für die Pflege des plastischen Ausdrucks, der heute noch allgemein durch die Einstellung in intellektuelle Zwecke und durch die Verwendung ungeeigneter Materialien gehemmt ist, hat die Bildhauerin Frau Bergemann-Könitzer in ihren Schriften »Erziehung zur Plastik« (Callwey-München) und »Über plastischen Gestaltungsunterricht« (Dürrsche Buchhandlung Leipzig) gewiesen. Was bisher an musikalischen Erziehungsreformen versucht worden ist, läuft mehr auf eine Vermehrung des musikalischen Lernstoffs und des musikalischen Könnens im Sinne der Erwachsenenkunst als auf eine Erweckung kindlichen musikalischen Ausdrucks und Schöpfertums hinaus. Die Voraussetzungen und Klärungen, die hier erst zu schaffen sind, wird voraussichtlich Herr Jacoby in seinem Bericht geben. Der sprachliche Ausdruck des Kindes endlich wird langsam die Schulfessel der konventionellen »Richtigkeit« los und darf sich frei aus dem Erlebnis entfalten, nachdem bereits vor Jahrzehnten Tolstoj an Beispielen aus seiner Dorfschule bewies, daß nicht die Kinder von den Erwachsenen, sondern diese von den Kindern sich ausdrücken lernen sollten, Berthold Otto seit Jahren auf den Wert der Kindesmundart aufmerksam macht und praktische Versuche, besonders in Hamburg und Bremen, den Beweis für die Bedeutung einer sprachschöpferischen Erziehung erbracht haben. Gerade in diesen Tagen ist in Düsseldorf unter dem Titel »Das schöpferische Kind« eine Ausstellung eröffnet worden, in der nicht nur zeichnerische, sondern auch musikalische und sprachliche Ergebnisse einer freien, kindlichen Ausdrucksweise gezeigt werden.

Die wissenschaftliche Forschung freilich hat mit den praktischen pädagogischen Versuchen zur Entfesselung kindlicher Phantasiekräfte im freien literarischen Schöpfertum nicht Schritt gehalten. Die bisher erschienenen Untersuchungen über diese Frage sind meistenteils mehr statistische Bearbeitungen oder Zusammenstellungen formaler Eigenheiten kindlichen und jugendlichen literarischen Schaffens als wirkliche Analysen schöpferischer Phantasiegestaltung. An diese Aufgabe macht sich F. Schneersohn in seiner soeben erscheinenden »Psychologie des intimen Kinderlebens« (Schwetschke u. Sohn, Berlin W 30), wo er nicht nur eine gründliche Untersuchung der Phantasie und der Phantasiegestaltung, sondern auch der Kinderdichtung im besonderen gibt. Schneersohn unterscheidet drei Zeitabschnitte in der Entwicklung des literarischen Schöpfertums: die Periode des mündlichen Schöpfertums (von 2½—7 Jahren), die das »goldene Zeitalter« der freien Kinderphantasie darstellt; die Periode des Schrifttums, mit dem

7. oder 8. Lebensjahr beginnend, in der das freie Schöpfertum immer mehr durch das praktische, an den Wirklichkeitsgehalt des Lebens anknüpfende verdrängt wird, und die im Jugendalter beginnende Periode der Literatur, in der das dem Menschen je nach seiner Begabung eigene differenzierte künstlerische Schaffen anfängt. Für das freie kindliche Schaffen werden als charakteristische Formen epische und lyrische Erzeugnisse angegeben, d. h. solche, in denen das Kind von irgend einem Ereignis oder Vorgang aus der äußeren Welt erzählt oder unmittelbar in Phantasiegebilden die von ihm empfangenen emotionellen Erlebnisse, Gefühle und Stimmungen ausdrückt. Meist sind diese beiden Schaffensarten nicht rein geschieden, sondern in bestimmter Weise kombiniert. Das dramatische Schaffen als solches aber ist dem Kindesalter fremd; es mißlingt häufig noch im Jugendalter und darüber hinaus. Den Grund sieht Schneersohn mit Recht in der fehlenden Realität. Das Kind kann wohl einzelne Rollen spielen, weil es sie als wirklich empfindet; es kann aber nicht Geschehnisse in fremden Personen verkörpern, die das Reale vorstellen oder ersetzen. »Wenn das Kind ein Märchen von den verlockenden Abenteuern eines Riesen ersinnt oder diese Abenteuer im Spiel darstellt, so erlebt es, indem es sich in einen Riesen verwandelt, unmittelbar die von ihm erzählten oder im Spiel dargestellten Ereignisse. In dramatischen Werken dagegen werden diese Abenteuer nicht als reale, sondern als ‚gespielte' dargestellt.« Diese Feststellungen dürften nicht unwichtig sein gegenüber dem neuerdings stark hervortretenden Bestreben, Kinder und Jugendliche zu dramatischer Eigenproduktion anzuregen[1]).

Mit der Pubertätszeit beginnt für den jungen Menschen ein wirkliches Verhältnis zur Kunst. Aus der seelischen Struktur dieser Altersstufe erwächst jene besondere Disposition, die das ästhetische und künstlerische Erleben als reines Schaugefühl erst ermöglicht. Es erwacht vor allem das Interesse am Dichterischen, das nun nicht wegen des Inhalts, sondern in seiner besonderen künstlerischen Atmosphäre erfaßt wird. Während das Kind sich am Epischen erfreute, am Geschehen in wunderbarer oder realer Form, beginnt nun eine Vorliebe für das eigentlich Lyrische und Dramatische. In der Erziehung müßte auf diese seelische Entwicklung Rücksicht genommen werden. Leider aber wird die Auswahl der Dichtung immer noch nach anderen Gesichtspunkten als jugendgemäßen bestimmt. Auch Spranger weist in seiner »Psychologie des Jugendalters« auf die befremdliche Tatsache hin, daß die Schule gerade in diesem Alter das

[1]) Vgl. F. Müller, Dramatisches Gestalten in der Volksschule. »Lebensschule« Heft 17, Schwetschke u. Sohn, Berlin 1925; und Pallat-Lebede, Jugend und Bühne (darin besonders die Beiträge von Karl Ettmayer und Georg Götsch).

künstlerisch Naive, das Klassische, Abgeklärte, Homer, »Hermann und Dorothea«, »Wallenstein«, die »Braut von Messina«, als Klassenlektüre wählt, während man für das Romantische, Heroische, Nebelhafte, Abenteuerliche und Pathetische schwärmt. Walter Schönbrunn hat in einer kleinen Schrift, »Das Erlebnis der Dichtung in der Schule« [1]) den Versuch gemacht, die jugendliche Lektüre nach psychologischen Gesichtspunkten aufzubauen und Wege für eine tiefere Erfassung des Kunstwerkes zu zeigen.

Das Erlebnis der Kunst ist um so stärker, je mehr durch die Pflege der freien Gestaltung der Boden für die Aufnahme künstlerischer Produktion vorbereitet ist und je bewußter diese schöpferische Erziehung fortgesetzt wird. Über das eigene Gestalten führt ein direkter Weg zum Erfassen des Kunstwerks. Für das Gebiet der bildenden Kunst liefert den Beweis wiederum unsere Ausstellung, die neben der Entwicklung der Phantasie eine zweite Aufgabe des Zeichenunterrichts veranschaulicht: die Anleitung zur Kunstbetrachtung. Indem die Schüler Elemente eines Meisterbildes, Konstruktives, Rhythmisches, Hell-Dunkelwirkung, Farbigkeit, in eigener Darstellung wiedergeben, dringen sie in die Wirkungsmöglichkeiten der Kunstmittel, in die Gesetzlichkeiten des Kunstwerks und die Geheimnisse des Künstlers ein und empfangen gleichzeitig für ihr eigenes Schaffen neue Anregungen sowie technische Übung. So ist die Erfassung künstlerischer Form, ästhetischer Prinzipien, Resultat der schaffenden Arbeit. Sie steht nicht am Anfang der Gestaltung nach der ästhetisierenden Art mancher Kunsterzieher, die von Formvorstellungen, dem Ragenden, Lastenden, Schwerfälligen, Zierlichen usw., ausgehen, um bestimmte Arten des Schaffens anzuregen. Auf solche Weise würde die Auffassung des persönlichen Ausdrucks gehemmt und Unbeständigkeit oder gar Unwahrheit der Formgebung hervorgerufen.

Es ist selbstverständlich, daß auch das Wissen um die Kunst, um ihre Entwicklungen und Zusammenhänge, einem innerlichen Bedürfnis der Jugend entspricht und für die Persönlichkeitsbildung von großer Bedeutung ist; daß ferner die öffentlichen Kunststätten, Theater, Museen, Konzertsaal, sinnvoll ausgenutzt, ein Wesentliches zur künstlerischen Erziehung der Jugend beizutragen imstande sind; aber das Wichtigste und Notwendigste bleibt doch die Pflege der schöpferischen Eigenkräfte im wachsenden Menschen; denn auf diese Weise wird der Boden bereitet, aus dem Kunst entspringt und auf dem Kunst empfangen wird.

Die Begrenzung der Zeit verbietet es, das Gebiet der Beziehungen

---

[1]) »Lebensschule« Heft 2, 2. Aufl., Schwetschke u. Sohn, Berlin 1924.

zwischen Kunst und Jugend und der kunstpädagogischen Bereiche im einzelnen zu durchleuchten. Einige Schlaglichter auf die wichtigsten und hauptsächlichsten Fragen müssen genügen. Aber schon diese wenigen Hinweise lassen erkennen, welche Bedeutung Kunst und künstlerische Erziehung für die Jugend und darüber hinaus für das Kulturleben überhaupt haben. Die Preußische Unterrichtsverwaltung hat in ihren letzten Verordnungen den Weg einer über intellektuelle Ziele hinausgehenden schöpferischen und ästhetischen Persönlichkeitsbildung beschritten; aber es sind starke Widerstände zu überwinden. Es wäre zu wünschen, daß die Verhandlungen dieses Kongresses mit dazu beitragen möchten, einer künstlerischen Erziehung der Jugend und damit einer ästhetischen und künstlerischen Volkskultur den Weg zu ebnen.

Mitbericht.

Heinrich Jacoby:

Voraussetzungen und Grundlagen einer lebendigen Musikkultur.

Programmgemäß hätte ich die Beziehungen, die zwischen Musik und dem Thema »Kunst und Jugend« bestehen, darzulegen. Es ist nicht meine Absicht, mich dieser Aufgabe dadurch zu entledigen, daß ich Ihnen einen Überblick über das gebe, was in der musikalischen Praxis — der pädagogischen, wie der des »Kunst«-Betriebes — mit der Jugend geschieht; was man »richtig« und »falsch« tut; was man mit oder ohne Erfolg zu reformieren versucht. Es liegt mir allein daran, Sie auf die tiefliegenden Ursachen aufmerksam zu machen, auf die all die Krankheitserscheinungen zurückzuführen sind, an denen das, was heute fälschlich »Musik-Kultur« genannt wird, leidet und ohne deren Beseitigung alle nur an der Peripherie ansetzenden Reformversuche zum Scheitern verurteilt bleiben. Die hier wirksamen Ursachen sind nicht leicht zu erkennen, denn sie bleiben dem in längst zur Selbstverständlichkeit gewordenen Vorurteilen und Denkgewohnheiten befangenen Beobachter verborgen. Außerdem fehlt es für das Weitergeben von Einsichten im Bereich der Musik — mehr als auf irgend einem anderen Gebiete — an klaren eindeutigen Begriffen. Die vielfältig verschiedenen und verschwommenen Auffassungen von Wesen, Wirkung und Aufgaben der Musik, die übliche Verquickung von Musik mit Kunst bedeuten alles andere als eine brauchbare Verständigungsgrundlage.

Anstatt uns bei so ungeklärten Voraussetzungen in Betrachtungen über musikalische Beziehungen und über Zustände unseres Musiklebens zu verlieren, wollen wir uns lieber erst einmal fragen: Was meinen

wir wirklich, wenn wir von Musik reden? Wer ist »musikalisch«, und was ist »musikalisch«? — Wer ist »*un*musikalisch«, und was wollen wir damit sagen, wenn wir jemanden als »*un*musikalisch« bezeichnen? — Wie sind wir gewohnt, zuzuhören? Und auf was achten wir, wenn wir *zu*hören? u. dgl. mehr. — Wir müssen unbedingt eine Klärung solcher primitivster Begriffe und Fragen der Klangbeziehungen und der musikalischen Ausdrucks- und Aufnahmefähigkeit anstreben, wenn wir jene sichere Basis gewinnen wollen, von der aus überhaupt erst klare und fest umrissene Fragestellungen möglich werden. Themen, wie etwa das Thema »Kunst und Jugend«, sind, wie sich sehr bald zeigen wird, überhaupt nur infolge der allgemeinen Unklarheit über die tatsächlichen Vorgänge und Beziehungen formulierbar. Unser Thema ist daher schon als Fragestellung abzulehnen, und ich gehe weiterhin auch nicht mehr besonders darauf ein. Die Konsequenzen, die sich für die Teilgebiete und Beziehungen, an die der Einzelne bei Worten wie »Kunst und Jugend« denken mag, aus unsern grundsätzlichen Erwägungen ergeben, müssen sich — wie für viele anderen Fragen auch — im weiteren Verlauf jedem von selbst aufdrängen.

Den folgenden Ausführungen liegt eine fest umrissene Auffassung von Musik zugrunde. Sie wird uns dazu zwingen, eine grundsätzliche Umstellung in unserem Verhalten zum musizierenden Menschen und eine ebenso grundsätzliche Wendung in der Blickrichtung, oder vielmehr Hörrichtung, bei der Beurteilung von Klangverhältnissen und Klangvorgängen vorzunehmen. Mit dieser Wendung gewinnen wir einen Standpunkt, von dem aus gesehen unzählige psychologische, pädagogische und ästhetische Probleme in einem anderen Lichte erscheinen werden als bisher. — Bei vielem, was sich dabei als im Widerspruch zu bestehenden Denkgewohnheiten und zu unserer üblichen Zuhörerhaltung und Beobachtereinstellung befindlich zeigt, ist für den wirklich überzeugenden, beweiskräftigen Aufschluß die selbsttätige Erfahrung ganz unentbehrlich. Leider fehlt uns hier die Möglichkeit der Illustration durch praktische Versuche. Darüber hinaus zwingt die Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit zur Beschränkung auf gröbste Andeutungen. Aus dem gleichen Grunde ist ein Eingehen auf solche Vorgänge und Erfahrungen aus der Praxis, die Veranlassung gegeben haben, die übliche Einstellung zu Fragen der musikalischen Ausdrucks- und Aufnahmefähigkeit zu revidieren, nicht möglich. Durch diese zeitliche Beschränkung, wie durch den Zwang, auf dem Umwege über das Wort von Klangvorgängen sprechen zu müssen, bin ich für das Verständnis von vielem in meinen weiteren Ausführungen in hohem Maße auf Ihren guten Willen, verstehen zu wollen, angewiesen.

* * *

Die allgemeine Unklarheit, die über Sinn und Begrenzung des Begriffes »Musik« besteht, bildet wohl das stärkste Hindernis für eine Verständigung in musikalischen Fragen. Welche Verwirrung entsteht allein schon dadurch, daß man gewöhnt ist, unter Musik die Klänge (den Klang-Körper) — gleichzeitig aber auch die Klang-Wirkungen zu verstehen! Und mit wie vielfältigen, außermusikalischen, klangfremden Beziehungen und Vorstellungen sind Klanggebilde, die die Unterlage für Untersuchungen nach der Gesetzmäßigkeit musikalischer Struktur und Wirkung abgeben sollen, von vornherein belastet. Die Schwierigkeit, beim Gebrauch des Begriffes Musik die aus früheren Entwicklungsstadien ihm anhaftenden, irreführenden außerklanglichen Assoziationen auszuschalten, ist außerordentlich groß. Es würde die Verständigung wesentlich erleichtern, wenn wir für die zum Teil erst durch die Entdeckung der abendländischen Polyphonie deutlich darstellbar und erkennbar gewordenen Möglichkeiten eines völlig selbständigen Eigenlebens der Musik, wenn wir für die rein klanglichen Beziehungen und spezifisch klanglichen Wirkungsmöglichkeiten an Stelle des Wortes »Musik« unbelastete und eindeutige Begriffe setzen könnten. Trotz aller theoretischer Erörterungen und »wissenschaftlicher« Definitionen ist es heute doch immer noch so, daß jeder sich unter Musik etwas anderes vorstellt.

Jeder, mag er selber musizieren, Musik produzieren oder nur reproduzieren; mag er als »Künstler«, als Wissenschaftler, als Erzieher die Klänge gebrauchen und über Musik sprechen und schreiben; oder mag er nur zum passiven »Publikum« gehören, jeder meint mit Musik etwas anderes, jedem bedeutet Musik etwas anderes. Was versteht man nicht alles unter »Musik« — was wird nicht alles von ihr verlangt und in sie hineingeheimnist! Den einen soll sie erbauen, der andere will sie genießen wie ein Narkotikum; sie soll Anregungsmittel sein für Bild- oder Farbvorstellungen, für phantastische Träumereien; Anregungsmittel für motorische Abläufe, »Begleitung« zum Tanz, Hilfsmittel zur Erhöhung des sprachlichen Ausdrucks, zur Vertonung des Wortes u. dgl. mehr. Und wenn dies Gemisch so vielfältiger Auffassungen, Erwartungen und Beziehungen dann Gegenstand philosophischer, psychologischer, analytischer Betrachtung oder Anlaß zur Versenkung in Zahlensymbolik und mystische Spekulationen geworden ist, ist man überzeugt, sich dabei allemal mit »Musik« beschäftigt zu haben. Es ist nicht meine Absicht, hier zu den vielen vorhandenen Definitionen des Wortes »Musik« noch eine neue vorzuschlagen. Ich will nur auf die für eine fruchtbare Diskussion notwendige Einschränkung und Begrenzung seiner Bedeutung in Sprachgebrauch und Denkgewohnheit hinweisen. Es kommt für uns zunächst nicht so sehr darauf an, genau festzustellen,

was Musik ist, als darauf, festzustellen, was Musik auf jeden Fall nicht ist. Eine scharfe, positive Formulierung wird erst als Resultat unserer gemeinsamen Erwägungen im weiteren Verlauf dieser Ausführungen deutlich und verständlich werden.

Wir folgen der klar erkennbaren Entwicklungstendenz, wenn wir unter Musik nur noch reine Klangbeziehungen und unter musikalischen Wirkungen nur spezifische Klangwirkungen verstehen wollen — also Wirkungen, die nicht auch durch irgend ein anderes Medium erzielt werden können. Im Rahmen unserer Erörterungen ist Musik im weiteren Sinne nur Ausdruck oder Eindruck, erzielt durch Schaffung von Klangbeziehungen frei von allen außerhalb derselben liegenden Beziehungen, Verbindungen und Zwecken. Alle anderen Wirkungs- und Verwendungsarten, als die durch reine Klangbeziehungen möglichen, gehören ins Bereich der Grenzgebiete oder müssen als persönliche Angelegenheit des Aufnehmenden oder des Betrachters ausgeschaltet werden. Bei der Beurteilung auch der in diesem Sinne eindeutigsten musikalischen Verhältnisse sind die beiden grundsätzlich verschiedenen Zielrichtungen — Ausdruck und Eindruck — stets auseinander zu halten. Außerdem muß Klarheit darüber bestehen, daß einzelne Klänge oder einzelne Zusammenklänge noch nichts mit Musik zu tun haben, daß nicht die Klänge selbst, sondern die Energien, die zwischen in bestimmter Richtung wirkenden Klängen entstehen, die Voraussetzung für das Vorhandensein von Musik sind. (Für das Entstehen von Musik sind also mindestens zwei aufeinander folgende Klänge nötig.)

Noch verwirrender als die ungenügende Umreißung der Bedeutung des Begriffs »Musik« selbst wirkt die Verquickung von Musik und Kunst. Diese Verquickung ist so selbstverständlich und so allgemein, daß die Gewohnheit, Musik mit Kunst zu identifizieren, vielleicht als das einzig wirklich Gemeinsame in all dem oft so grundsätzlich Verschiedenen, was man unter Musik versteht, erscheint. Zu was und in welcher Verbindung auch Musik auftreten und benutzt werden mag, und wer immer auch sich mit ihr beschäftigen mag, stets und überall denkt jeder zuerst an »Kunst« und damit unwillkürlich an das Besondere, an etwas »Höheres«, Nichtgewöhnliches. So ist der Blick bei allen Untersuchungen von jeher und von vornherein durch subjektive, zeitlich bedingte Wert- und Stilbegriffe, moralische Absichten, ethische Forderungen und romantische Sentiments, wie sie nun einmal jeder »Kunst«-Einstellung anhängen, befangen gemacht worden. So nur ist es zu erklären, daß in der Musik, wie wohl auf keinem Ausdrucksgebiete sonst, die elementarsten Verständigungsgrundlagen fehlen. Es fehlen nicht nur eindeutige und charakteristische Begriffe, es fehlt

auch reinliche Scheidung der Phänomene, Klarheit über psychologische und physiologische Gesetzmäßigkeiten klanglicher Abläufe, — ja zum Teil fehlt sogar das Bewußtsein dafür, daß es so etwas überhaupt gibt. Die Resultate der psychologischen wie der historischen und der ästhetischen Betrachtung, die Anweisungen und Regeln der sogenannten Musiktheorie, wie vor allem die Leistungen des für Millionen Menschen praktisch bedeutungsvollsten Gebiets — der Pädagogik — werden hierdurch zum Teil bis zur Sinnlosigkeit entstellt und entwertet.

Die Verwechslung und Vermengung des wirklich vorhandenen allgemeinen, natürlichen, selbständigen Ausdrucksmittels mit dem besonderen »künstlerischen«, gehobenen Ausdruck in allen Mischformen unseres Kunstbetriebes ist schließlich auch schuld an der überall anzutreffenden unklaren Einstellung gegenüber dem Musik aufnehmenden, wie dem sich klanglich äußernden Menschen. Wir sind gewohnt, uns ein völlig falsches Bild von »besonderen« musikalischen Anlagen im »musikalischen« Hörer und von dem Wesen der musikalischen Begabung überhaupt zu machen. Am deutlichsten zeigt sich das bei dem, was man unter »musikalisch« und »unmusikalisch« versteht, und bei denjenigen, die man — willkürlich wertend — mit diesen Prädikaten abstempelt. Wir werden später sehen, wie geradezu verhängnisvoll sich die hier vorliegende Verwechslung von allgemein vorhandenen, nur häufig verschütteten und verbildeten Naturanlagen mit meist nur scheinbar besonderer »Begabung« in der praktischen Psychologie und Pädagogik ausgewirkt hat.

Wenn wir wirklich zuverlässige Grundlagen für die Beschäftigung mit den Voraussetzungen der klanglichen Ausdrucks- und Aufnahmefähigkeit gewinnen wollen, so müssen wir endlich damit aufhören, uns allein durch Betrachtung von Ausnahmeleistungen, von Kunstwerken und Kunstschaffen zu orientieren. Wir dürfen nur von den Allen möglichen Leistungen und Reaktionen ausgehen, wenn wir die Grenzen und Möglichkeiten der allgemeinen Ausdrucks- und Aufnahmefähigkeit und vor allem die ihr zugrunde liegenden gesetzmäßigen Funktionen kennen lernen wollen. Dazu müssen wir allerdings zuerst einmal einsehen, daß dabei alle Gedanken an Kunst mit ihren verwirrenden Wertsuggestionen ausgeschaltet werden müssen, daß es überhaupt so etwas wie eine allgemeine Ausdrucks- und Aufnahmefähigkeit in der Musik gibt und daß die Rolle, die die Klänge selbst dabei spielen, eine wesentlich andere ist, als man gewöhnlich glaubt.

Zunächst wollen wir uns erst einmal mit der Feststellung, daß Musik in erster Linie ein primitives Ausdrucksmittel und zwar ein ganz allgemeines menschliches Ausdrucksmittel ist, auseinandersetzen. Diese einfache und scheinbar so selbstverständliche Feststellung

steht mit der üblichen Praxis in jeder Weise in Widerspruch, sowohl hinsichtlich des Ausdrucks: — alle Beschäftigung mit Musik ist fast ausschließlich auf Reproduktion und Eindruck eingestellt, — wie hinsichtlich seiner Allgemeinheit: — in Wirklichkeit gilt Musik doch heute nur noch als »Fach«, als ein, nur einem Kreis besonders Begabter, sogenannt Musikalischer, vorbehaltenes Kunstmittel! Wir müssen aber dazu kommen, in der Musik im selben Sinne, in gleichem Maße und mit der gleichen Selbstverständlichkeit ein ganz allgemeines Ausdrucksmittel zu sehen, wie etwa in der Sprache. Das setzt voraus, daß jeder Mensch »musikalisch« ist. Diese Annahme erscheint den meisten zunächst paradox. Sie ist es aber in Wirklichkeit nicht. Es ist das auch gar keine Annahme, sondern eine an der Hand von tausendfältigen praktischen Erfahrungen bewiesene Tatsache. Für Beweis und Begründung verweise ich auf einen ausführlicheren, im wesentlichen unter pädagogischen Gesichtspunkten gegebenen, schon vor mehreren Jahren erschienenen Bericht über meine Arbeit mit sogenannten »Unmusikalischen«[1]). An der Hand von Erfahrungen mit bereits damals an die tausend Fällen (Menschen aller Altersstufen vom Kleinkind bis zum Fünfundsechzigjährigen und Angehörigen der verschiedensten Nationen und Rassen) habe ich dort nachgewiesen, daß es — ganz seltene, schwere pathologische Fälle ausgenommen — den »Unmusikalischen« gar nicht gibt. Selbstverständlich werden wir immer auf Menschen stoßen, die in ihrer Ausdrucksfähigkeit mehr oder weniger gehemmt sind. Diese »Unmusikalischen« dürfen nur nicht mehr als ein besonderer Menschentypus angesehen werden und ihre Hemmungen und Störungen nicht mehr als besondere musikalische Probleme! Das »Unmusikalisch-Sein« oder besser -Scheinen können wir auch nicht mit einer konstitutionellen, unheilbaren Krankheit, mit deren Bestehen man sich abzufinden hat, vergleichen. Die Krankheitserscheinungen des »Unmusikalischen« verschwinden stets, sobald man — von ihrer Heilbarkeit überzeugt — den Ursprung der ihnen zugrundeliegenden psychischen Traumen erkennt und damit die Möglichkeit gewinnt, aufklärend und lösend einzugreifen. Wir dürfen uns dabei nicht durch Erscheinungen irreführen lassen, die bei weniger gründlicher Beobachtung echten physischen Störungen täuschend ähnlich sehen. Durch richtige Versuchsanordnung, durch richtige psychologische Einstellung des Beobachters und durch weniger unsinnige Erziehungspraktiken und Lehrverfahren als die üblichen, vor allem aber durch eine, von der bisherigen ganz und gar abweichende musikalische Ziel-

---

[1]) Grundlagen einer schöpferischen Musikerziehung. »Die Tat«, Märzheft 1922 (Verlag Eugen Diederichs, Jena). Zum ersten Male mitgeteilt im Jahre 1918 in der Gesellschaft für neue Erziehung, München.



setzung, gelingt es jederzeit, die in jedem Menschen latente, meist nur verschüttete, musikalische Ausdrucks- und Reaktionsfähigkeit zu befreien und zur Entwicklung zu bringen.

Wie der Ängstliche, Schüchterne stottert und sich verspricht, wie dem Erschreckten oft die Sprache ganz versagt, wie der »Unsichere«, der notorisch Ungeschickte überall anstößt, die Dinge am verkehrten Ende anfaßt und alles, was er in die Hand nimmt, fallen läßt, so ist auch der »Unmusikalische« meist nur ein Schüchterner oder ein Unsichergewordener, und aus ganz entsprechenden Motiven haben wir uns in den meisten Fällen das Versagen der Stimme, das »Daneben-Treffen«, das Nichtunterscheidenkönnen von Tonhöhen, schlechtes Melodiengedächtnis, die Ungeschicklichkeit am Instrument usw. zu erklären. All die Anzeichen von Unfähigkeit, durch die sich ein Mensch im üblichen Sinne als »unmusikalisch« charakterisiert, sind Erscheinungen, denen gewöhnlich verhältnismäßig leicht überwindbare, meist nur durch psychische Störungen begründete Hemmungen zugrunde liegen. Haben wir aber erst die eigentlichen Ursachen der sich in den Reaktionen der »Unmusikalischen« zeigenden Störungen erkannt, so gewinnen wir auch die Möglichkeit, der Entstehung von Ausdruckshemmungen in Zukunft in weitem Maße vorzubeugen [1]). Es ist damit praktisch der Nachweis erbracht, daß der einzig mögliche und heute noch nahe liegende Einwand gegenüber der Auffassung der Musik als eines allgemeinen Ausdrucksmittels nicht stichhaltig ist. Wir müssen zugeben, daß es von diesem Augenblicke an oberflächlich und unzulässig ist, die Bezeichnungen »musikalisch« und »unmusikalisch« noch weiter in irgend einem wertenden Sinne zu verwenden oder gar Schlüsse allgemeiner Art auf Grund solcher Wertung zu ziehen. Das gilt nicht nur für unser praktisches pädagogisches Verhalten. Auch alle wissenschaftlichen Untersuchungen müssen unbedingt von diesen verschwommenen Begriffen loskommen. Hier nur ein charakteristisches Beispiel für viele, aus dem ohne weiteres deutlich wird, zu welchen Mißverständnissen und Fehlschlüssen die übliche Unklarheit führt: In einer, im übrigen

[1]) In den Jahren seit Veröffentlichung jenes Berichtes hat die Arbeit mit abermals mehr als tausend Menschen die damals gemachten Beobachtungen und die daraus gezogenen Schlüsse immer wieder aufs neue bestätigt. Die zur Lösung bestehender Hemmungen nötigen praktischen Maßnahmen konnten dabei noch weiter vereinfacht werden. Beim Bekanntwerden mit den Anschauungen der Psychoanalyse habe ich für meine Auffassung und Begründung im weitesten Maße eine wertvolle Bestätigung und Ergänzung gefunden. Die Rückführbarkeit dieser Hemmungen auf fast stets gleiche Störungsquellen trat jedesmal deutlicher in Erscheinung, und es gelang gleichzeitig, die Arbeitstechnik der Auslösung von Funktionen und der Rückführung von scheinbaren Ausnahmen auf gesetzmäßige Zusammenhänge, auf immer weitere Bereiche der Klanggestaltung auszudehnen.

vorzüglichen experimental-psychologischen Arbeit werden die musikalischen Anlagen der Versuchspersonen folgendermaßen charakterisiert: »2 haben ein sicheres absolutes Tonbewußtsein, 3 andere sind sehr musikalische und routinierte Sänger und Sängerinnen ohne absolutes Gehör, 3 sind recht musikalisch, aber im Notensingen ungeübt, 3 sind weniger musikalisch, und eine Vp. ist so hervorragend unmusikalisch, wie man es selten finden kann ...[1]). Zu was für bedeutsamen Folgerungen solche Einteilung u. a. die Unterlage geben soll, zeigt der nächste Satz: »Gerade die Verschiedenartigkeit der Musikalität ist bei solchen Untersuchungen wichtig, da man schließen kann, daß eventuelle, auch für Unmusikalische geltende Konstanten das Wesentliche, dagegen die nur für Musikalische geltenden Konstanten den Luxus in der Musik bedeuten.« (!) Das ist nach dem, was wir von der Entwicklungsmöglichkeit der »Unmusikalischen« wissen, ungefähr das gleiche, wie wenn der Chemiker einen Versuch mit jeweils verschiedengradig verunreinigten Grundstoffen wiederholte und nicht nur klare Aufschlüsse oder das gleichmäßige Gelingen der Reaktion erwartete, solange er keine gleichmäßig gereinigten Grundstoffe nimmt, — sondern noch darüber hinaus die wesentlichsten und prinzipiellsten Aufschlüsse aus Reaktionen auf die am stärksten verunreinigten Grundstoffe erwartete. Es ist das gleiche, wie wenn man bei Untersuchungen über die Zeugungskraft aus den Leistungen der auch meist nur psychisch gehemmten »Impotenten« Rückschlüsse auf die Norm, aus den Leistungen der »Potenten« Rückschlüsse auf den Luxus in der Natur ziehen wollte. Das Unsinnige dieses Standpunktes wird bei der Musik nur deshalb nicht so offensichtlich, weil dort die impotent Erscheinenden durch viele zusammenwirkende, noch zu erläuternde Umstände zur Zeit in der Überzahl, die »Potenten« in der Minderzahl sind[2]). Tat-

[1]) Die Worte »sehr«, »recht«, »weniger«, »hervorragend« sind im Original nicht gesperrt gedruckt. Die zwei Vp. mit dem »sicheren absoluten Tonbewußtsein« scheinen zunächst schärfer charakterisiert. Aber selbst der Besitz dieser Fertigkeit ist, da sie in nichts als der Möglichkeit der Beurteilung isolierter Klänge besteht, noch kein zuverlässiger Anhaltspunkt für das Vorhandensein besonderer musikalischer Fähigkeiten. Wir haben ja festgestellt, daß als musikalische Ausdrücke und Eindrücke nur Klangbeziehungen, Energien —, d. h. in bestimmter Richtung wirkende Klangzusammenhänge wirksam werden können, — daß die Einzelklänge mit Musik noch gar nichts zu tun haben!

[2]) Ein Vergleich mit der sexuellen Impotenz stimmt übrigens auch hinsichtlich der praktischen Konsequenzen, die unsere Einsicht in die psychische Bedingtheit musikalischer Ausdruckshemmungen für die Entwicklung der »Unmusikalischen« haben wird. Früher auf meist unheilbare physiologische Störungen im Rückenmark oder in den Zeugungsorganen zurückgeführt, ist die Impotenz durch die Entdeckung ihrer psychischen Bedingtheit in weitaus den meisten Fällen — vor allem durch das psychoanalytische Heilverfahren — heilbar geworden. Menschen mit Gehörstörungen

sächlich kann jeder, wenn er nur den Wunsch danach hat und keine schweren, physiologisch nachweisbaren Störungen vorliegen, im Bereiche des Klanges zu ähnlich unmittelbaren und selbstverständlichen Äußerungen und zu klar erfassendem Aufnehmen gelangen, wie etwa beim Gebrauch der Muttersprache.

Ich verweise immer wieder gerade auf das Beispiel der Muttersprache, weil es am deutlichsten zeigt, in welchem Sinne wir unsere »Kunst«-Einstellung gegenüber der Musik revidieren müssen, und wie irreführend es wirkt, wenn wir bei Fragen, die die allgemeine Ausdrucksweise betreffen, den Begriff »Kunst« verwenden. Wenn wir ans Sprechen und Schreiben denken, denken wir doch zunächst auch nur an das allgemeine Ausdrucks- und Verständigungsmittel, und nicht an Literatur und Dichtung oder an dramatische Rezitation. — Während wir es aber bei der Muttersprache zunächst einmal dem Milieu und den Anforderungen des täglichen Lebens, der Notwendigkeit einer Verständigung mit der Umwelt überlassen, für das »Erlernen« und für

und Ausfallserscheinungen, die auf physiologische Veränderungen — etwa durch tuberkulöse oder luetische Einflüsse, oder durch Verletzungen bedingt — zurückzuführen sind, scheiden ja ohne weiteres aus unserer Betrachtung aus. (Es wird wohl noch niemand auf den Gedanken gekommen sein, etwa einen Tauben ob seiner Schwerhörigkeit als »unmusikalisch« anzusprechen.) Den Prozentsatz der »Heilbaren« kann man daher bei den im üblichen Sinne »Unmusikalischen« ruhig gleich hundert setzen. Die »Sicherungen«, mit denen musikalische Ausdruckshemmungen geschützt sind, sind bei diesem relativ peripheren Gebiet — der Natur der Sache nach — viel leichter zu überwinden, als etwa die Sicherungen, die sich der Impotente bei der zentralen Bedeutung der sexuellen Potenz geschaffen hat. Ich habe den Vergleich mit einer sexuellen Störung nicht nur wegen des guten Beispiels für die »heilenden« Folgen einer neuen Einsicht gebracht. Welch unmittelbare Beziehungen z. B. zwischen stimmlichem Ausdruck und zwischen physiologischen Abläufen und Störungen in der sexuellen Sphäre bestehen, zeigt sich ganz offensichtlich beim Eintreten des Stimmwechsels in der Pubertät, oder bei der bewußten Beeinflussung des Stimmcharakters des Kastraten. Es sei hier auch an die Beziehungen zwischen Frühling, Verliebtsein und allgemeiner Musizierfreudigkeit erinnert. Sogar der sogenannte Amusische — d. h. der Kunst- beziehungsweise Musik-»Feindliche« —, der nicht mehr gegen seinen Wunsch sich gehemmt Fühlende, sondern der, der vorgibt, nicht nur unberührt zu bleiben, sondern von Klängen sogar peinlich irritiert zu werden (womit er bereits seine Reaktionsfähigkeit eingesteht!), der mit Musik nichts zu tun haben will, gehört meist mehr hierher, als es zunächst den Anschein hat. Wie sehr Protest, oder betont negative Ausnahmestellung aus Selbstgefälligkeit, aus unbewußtem Versteckenwollen von Minderwertigkeitsgefühlen sich hier hinter einer scheinbar besonders ehrlichen — das übliche Getue nicht mitmachen wollenden — Haltung verbirgt, läßt sich fast stets sehr rasch aufdecken. Näher auf all diese Fragen einzugehen, ist hier nicht möglich. Ich will nur auf die große Bedeutung dieser, von der Seite der musikalischen Ausdrucksfähigkeit, wie der psychoanalytischen Diagnose noch ganz unbeachtet gebliebenen, außerordentlich interessanten und aufschlußreichen Beziehungen und Erscheinungen hinweisen.

die Beherrschung des Ausdrucksmittels zu sorgen, lassen wir in der Musik unsere Kinder abrichten für das Nachplappern von Kunstschöpfungen aus einer Ausdruckswelt, deren Sprache sie weder im »Milieu«, noch in den Anforderungen des täglichen Lebens kennen lernen konnten. Wollten wir, nicht einmal durch Vorsprechen, sondern nur durch Vormachen von Mundbewegungen und Zungenstellungen, und durch Benennen einzelner Buchstaben kleine Kinder, bevor sie noch sagen können »ich habe Hunger«, zum Lesen oder Vorlesen eines Dramas bringen — es wäre nicht unsinniger als das, was heute allgemein noch in der Musik-»Erziehung« geschieht! Man versucht dort mit den Methoden der Taubstummenerziehung Menschen, die weder taub noch stumm sind, etwas »beizubringen«[1]). Um auf Grund eines solch grotesken Verfahrens zu einem ebenso grotesken Ziel zu gelangen, bedarf es zweifellos einer ganz besonderen »Begabung«. Wer auf diesem, dem — ohne alle Übertreibung — üblichen Weg musikalischer »Erziehung« versagt, der gilt für »unmusikalisch«. Wir wissen bereits, daß es keine »Unmusikalischen« von Natur aus gibt. Daß man aber mit solchem Verfahren jemanden *un*musikalisch machen kann, leuchtet ohne weiteres ein.

Versuchen wir dagegen, durch unbewußte, wesentlich akustische Milieueinwirkung zu spontanen klanglichen Äußerungen anzuregen; versuchen wir Erwachsenen vor allem erst einmal, wieder uns selber musikalisch auszudrücken und damit erst die wichtigste Voraussetzung für das Entstehen einer Milieueinwirkung zu schaffen; lassen wir das musikalische Kunstwerk als Ausgangspunkt und zunächst auch als Ziel aus dem Spiel, so zeigt es sich sehr bald, daß der größte Teil dessen, was zur Zeit als besondere Begabung und als besondere Musikalität erscheint, unendlich viel häufiger anzutreffen ist, als man allgemein glaubt. Damit werden die wirklichen Grenzen und Möglichkeiten einer allgemeinen Ausdrucks- und Aufnahmefähigkeit überhaupt erst deutlich erkennbar. Damit erst gewinnen wir Anhaltspunkte für die Suche nach den ihnen zugrunde liegenden gesetzmäßigen Erscheinungen und Zusammenhängen. Erst wenn wir diese gefunden haben, können wir mit einiger Hoffnung auf Erfolg untersuchen, wo das »Ungewöhnliche« anfängt. So nur schaffen wir eine zuverlässige Basis für die Orientierung in dem immer enger werdenden Bereiche des wirklich Ungewöhnlichen, des künstlerischen Ausdrucks, den wir aber mit vollem Bewußtsein vorläufig aus diesen Erörterungen fernhalten wollen.

---

[1]) Vergleiche auch hierzu »Grundlagen einer schöpferischen Musikerziehung«, a. a. O.



Dem Bestreben, Sie davon zu überzeugen, daß wir es bei der Musik mit einem wirklich allgemeinen Ausdrucksmittel zu tun haben, liegt natürlich mehr zugrunde als der Wunsch, Sie zu einer von der üblichen abweichenden Auffassung zu bekehren. Sobald wir dieser Auffassung zustimmen, ergeben sich nämlich für nicht weniger als alle musikalischen Verhältnisse eminent praktische Konsequenzen. Alle Fragen — angefangen von unserm Verhalten gegenüber dem kleinen Kinde bis zur Begründung einer Theorie und Ästhetik und bis zur Gestaltung unseres öffentlichen Musiklebens — erscheinen uns von einer anderen Seite und in einem neuen Lichte. Im Rahmen dieses kurzen Berichtes kann ich natürlich nur die Entwicklungsrichtung für einige der wichtigsten Gebiete andeuten und muß mich darauf beschränken, Sie anzuregen, selber weiterzudenken.

Beschäftigen wir uns zunächst einmal mit den äußerlich sichtbarsten Zeichen für das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einer musikalischen Kultur — mit der Art unseres praktischen Musikbetriebs. — In diesem »Betrieb« wirken sich die negativen Suggestionen der Kunsteinstellung, der Ausnahmeziele, der oberflächlichen Scheidung in »Musikalische« und »Unmusikalische«, die Auffassung der Musik als Klangfolgen statt als Klangbeziehungs-Resultat (»Klang-Energie«), das Nichtwissen um gesetzmäßige Abläufe am schwerwiegendsten und störendsten, zumindest am spürbarsten aus. Wir haben wohl eine riesenhafte Musikgeschäftigkeit, aber keine musikalische Kultur, oder vielleicht nur keine mehr. Überall sind die wesentlichsten Voraussetzungen eines Ausdrucks: schöpferische Äußerungen, spontanes Erfinden und Empfinden, fast ganz verschwunden. Unser Musikbetrieb kennt Musik nur noch als Eindrucksmittel. Alle übliche Musikbetätigung verläuft fast nur noch in der Richtung auf den Zuhörer — auf die Vorführung — und diese Vorführung ist wieder nur Reproduktion von festgelegten Zusammenhängen. Eigene Empfindungen und Erfindungen zu Ausdruck zu gestalten, um sich mitzuteilen, erscheint als Reservat eines verschwindend kleinen Prozentsatzes der sich Äußernden: der sogenannten Komponisten. Die allererste Forderung, die an jeden Musizierenden zu stellen wäre, ist aber, daß er frei, klar und überzeugend das könnte, was wir heute »Improvisieren« nennen. Das ist eine so selbstverständliche Voraussetzung für die Beherrschung des Ausdrucksmittels, ja dafür, daß wir überhaupt von Ausdrucksmittel sollen reden dürfen, daß diese Fähigkeit nicht mehr wie bisher, sobald wir ihr einmal begegnen, als eine besondere, seltene Gabe gewertet werden dürfte. Angesichts der tatsächlich bestehenden Verhältnisse erscheint diese Forderung vorläufig allerdings absurd. Man mag nur ein Kind bitten, etwas zu singen,

so fragt es ganz sicher zurück: »Welches Lied soll ich singen?« Wie charakteristisch, aber auch wie deprimierend ist diese Rückfrage. Von einer anderen Möglichkeit, als etwas »Gelerntes« singen zu können, ahnt es nichts mehr, trotzdem es zur Zeit seiner ersten Gehversuche immer nur »improvisierte«. Die gute Erziehung hat über das Vergnügen an solch »ungeordnetem Zeug« gesiegt. Kommt das Kind erst in die Jahre, in denen es »vernünftig zu denken« anfängt, so ist es so vollständig aller spontanen Äußerungen entwöhnt, daß es selber nur noch »richtige«, »fertige« Lieder singen mag. Immerhin ist die alte Unart nicht so radikal auszurotten, daß Kinder nicht auch noch in späteren Jahren — etwa sobald sie unbeobachtet spielen — oft stundenlang ihre eigenen Melodien vor sich hinsummten. Aber auch manchen Erwachsenen kann man noch hie und da bei solchem Vorsichhinsummen spontan gebildeter Klangfolgen »ertappen«. Gewöhnlich weiß er selber dann nichts davon, denn er kann sich ja so unbefangen nur noch äußern, wenn seine Aufmerksamkeit von etwas anderem absorbiert ist. Nur in solchen Augenblicken musiziert »*es*« noch aus ihm und in ihm; sobald er mit Bewußtsein musiziert, fängt er an, Musik zu »machen«, wie der Sprachgebrauch uns außerordentlich bezeichnend sagen läßt. Und wieviele Menschen können viele Stunden lang ununterbrochen und unermüdlich immerzu Musik »machen«, ohne sich dabei im mindesten auszudrücken! Beim üblichen Musizieren handelt es sich bestenfalls darum, durch Nachschaffen fremder Erfindungen und Empfindungen, d. h. von Musik, die ein anderer komponiert hat, sich reproduzierend anderen mitzuteilen. Und wie wenigen gelingt auch nur dies! Und gelingt es ihnen, so hält man sie schon deshalb für besonders »begabt«. Das, was uns bei den musikalischen Exerzitien der übergroßen Masse der Dennoch-Musizierenden so hoffnungslos und peinlich berührt, ist ja gerade die Abwesenheit auch des geringsten Restes von spontanem Ausdruck. Nur ist der Rückschluß von diesem Mangel auf mangelnde Begabung falsch. Die Gründe liegen ganz wo anders. Diese Menschen sind das drastisch überzeugende Produkt des schon gekennzeichneten Verfahrens, leere Formeln und Techniken beizubringen. Die Beherrschung der Ausdrucksmittel und Ausdrucksweisen würde sich in dem Augenblicke von selbst einstellen, in welchem man sich darauf beschränkte, wieder zu spontanem Ausdruck anzuregen und allein die a priori in jedem latente Reaktionsfähigkeit auf gesetzmäßige Energie-Wirkungen zur Auslösung und zum Bewußtsein zu bringen.

Die vorzüglichsten Orchester, alle noch so exakt geschulten Chöre und die überladensten Konzertprogramme können nicht über das Fehlen der elementarsten Voraussetzungen einer wahren Musikkultur

hinwegtäuschen [1]). Auch die aus einer an sich gesunden, ehrlichen Reaktion gegen Pseudokunst und »Betrieb« entspringende Zupfgeigenhansl-Bewegung mit ihren Singabenden, die ganze Volkslied- und Volkstanz-Renaissance der Jugendbewegung ist noch nicht Teil einer wirklich lebendigen Kultur. Daß dort endlich ausnahmsweise auch Ansätze zum Selbsterfinden von Melodien gemacht werden (eine Forderung, die ich als Selbstverständlichkeit seit mehr als 10 Jahren an jeden Arbeitskreis stelle), genügt dazu noch nicht. Es fehlt das spontane Selbsterfinden, das Aus-dem-eigenen-schöpfen, als zentraler Ausgangspunkt. Die Jugend fühlt deutlich, wie unwahr der heutige Musikbetrieb ist, daß es überall »nicht stimmt«. Sie flüchtet sich aber in eine rückwärts schauende Romantik, statt sich ihre eigene Ausdrucksweise zu suchen und zu schaffen. Ganz in der Kunsteinstellung — wenn auch einer reinlicheren — und in den Begabungsvorurteilen der älteren Generation befangen, konnte sie einen andern Ausweg auch weder ahnen noch finden. Die Jugendbewegung brachte zweifellos alle inneren Voraussetzungen für eigenen Ausdruck: den Drang nach Lebenserfülltheit und nach Neugestaltung mit. Die notwendigsten äußeren Voraussetzungen zu schaffen — mit dem Alten wirklich zu brechen — neue Inhalte und neue Formen zu finden, statt immer nur alte Musik neu zu deuten, »wiederbeleben« zu wollen —, dazu reichte weder ihre Kraft und Kühnheit noch die ihrer, im Kampf gegen Genießereinstellung und Konzertsaalbetrieb so verdienstvollen musikalischen Führer aus. Die Aussicht auf einen vorwärts führenden Weg war durch die allgemeine Erziehung, durch die übliche Musikschulung und Musikauffassung zu gründlich verbaut. Der »dunkle Drang« allein konnte nicht hinreichen, den lähmenden Einfluß der bisher so selbstverständlichen Kunst- und Begabungseinstellung zu überwinden, wodurch

[1]) Von diesem Standpunkt aus gesehen, sind Erscheinungen, wie die aus Amerika kommende Jazz-Musik, hoffnungsvolle Regenerationsmerkmale — mag mancher ernste »Musiker« auch über diese Einschätzung den Kopf schütteln. Die Jazz-Musik setzt voraus, daß der Spieler sich ganz von den Noten frei macht. Vor allem aber läßt sie dem einzelnen Musiker innerhalb des gegebenen festen Rahmens des Tanzstückes nicht nur einen breiten Raum für das Erfinden von Zwischenstimmen und Melodievarianten, sondern verlangt von ihm ausdrücklich auch die Fähigkeit, den gleichen Klangstoff zur Erzielung von oft ganz entgegengesetzten Ausdruckswirkungen zu verwenden. Ohne diesen stark improvisatorischen Charakter wäre die so auffallend lebendige und hinreißende Wirkung einer »echten« Jazzband gar nicht denkbar. Die Freigabe und Unterordnung der Stoffgestaltung bis zum scheinbar Chaotischen zugunsten des zu erzielenden Ausdrucks ist ihr entscheidendes Merkmal. Ähnliches gilt für die Wirkungen einer noch nicht verbildeten Zigeunerkapelle. Nur ist eine solche Zigeunerkapelle noch nicht verbildet — die Jazzband dagegen schon wieder freier geworden, und in diesem »schon wieder« liegt der Grund, warum sie als ein vorwärts weisender Faktor anzusehen ist.

allein der Weg zum wirklich spontanen allgemeinen Ausdrucksmittel hätte freigelegt werden können.

Wie kommt es, daß in der Musik Verhältnisse, wie die eben beschriebenen, sich überhaupt entwickeln und behaupten konnten? — Ich glaube nicht an die sentimentale und pessimistische Erklärung, daß unsere Zeit nichts Gemeinschaftsbildendes und nichts für die Allgemeinheit Bedeutsames auszudrücken hätte! Unsere Zeit hat nur etwas anderes auszudrücken, als die Vergangenheit, als Posthornlied und Serenade im Mondschein. Dieses »Andere« ist etwas, das wir selbstverständlich solange nicht erkennen können, als nicht nur unsere Erwartung, sondern auch alles praktische Bemühen krampfhaft auf Altgewohntes eingestellt ist. — In Wahrheit ist unsere Zeit gerade dabei, sich völlig neuartige klangliche Ausdrucksweisen zu schaffen, ein Vorgang, der nur denkbar ist, wenn wirklich etwas Auszudrückendes da ist! Ich bin überzeugt (das »Warum« wird Ihnen weiterhin wohl noch verständlich werden), daß wir gerade jetzt in der Musik an einem jener bedeutsamen großen Wendepunkte stehen, wo es sich nicht mehr um den Wechsel einer Stilart, um das Auftreten irgend einer neuen Art der Stoffgestaltung, sondern um die Erschließung neuer Klangbereiche, neuer Erzeugungsmöglichkeiten, neuer Wirkungsmöglichkeiten handelt. Wir stehen vor einer Wendung, wie wir sie nur etwa mit dem Auftauchen der Möglichkeit der Polyphonie im zehnten Jahrhundert vergleichen können. Solche neue Bereiche könnten nicht erschlossen werden, oder auch nur sich als möglich darbieten, wenn nicht in einer Zeit Ausdruckswille und bedeutsamer Ausdrucksinhalt latent wäre! Die Resultate dieser Wendung werden sehr wesentlich anders aussehen, als Symphoniekonzerte und Opern, aber auch anders als etwa atonale oder $^1/_4$-Ton-Kunstmusik, die im Grunde nichts sind, als Stoffvarianten des Bisherigen. Was das Zeitalter des Phonographen und des Radio, der Senderröhren und der ungedämpften Wellen für neue, auch akustisch eigentümliche Darstellungsmöglichkeiten besitzt, wird ja nicht einmal geahnt, geschweige denn fruchtbar gemacht. Wir bauen und nutzen diese Entdeckungen und Erfindungen bisher ja nur für die Kopie — für eine neue Art der Reproduktion und Verbreitung des Gebräuchlichen aus.

Nicht, daß echtem Ausdruck der Inhalt fehlt, sondern, daß dem üblichen »Ausdruck« die Spontaneität und der Ausdruck fehlt — daß Klang-Körper als das Wesentliche betrachtet werden wollen und als Körper wirksam werden wollen, statt als Energie — das ist die Wurzel des Übels, an dem die heutige »Kultur« leidet. Die Erzeugnisse unseres Musikbetriebes haben ja, wie wir schon festgestellt haben, meist gar nichts mehr mit Ausdruck zu tun! Sie kranken an

der Art ihres Ursprungs! Sie sind künstlich erzeugt in der Retorte des überlieferten Gehäuses einer Pseudokunst und nicht geboren als das Kind spontanen Ausdrucksbedürfnisses und eines reinen Mitteilungswunsches, d. h. der Überzeugung, allgemein verstanden zu werden. Das »Ausgedrückte« richtet sich ja heute von vornherein an einen Kreis von Auserwählten. Die heutigen Verhältnisse sind nichts als das Produkt einer Entwicklung, wie wir sie überall und immer wieder bei alternden Sitten, Gebräuchen und Traditionen finden. Wir befinden uns augenblicklich nur in einem jener kritischen Stadien, wo das Alte nicht mehr lebendig und das Neue noch nicht allgemein sichtbar geworden ist. Erst dadurch, daß die klanglichen Ausdrucksformen (die Gestalt des Klangkörpers) sich immer mehr vom spontanen elementaren Ausdruck und damit aus dem Bereich allgemeiner Beherrschbarkeit entfernten, sind die »Verfallserscheinungen« unserer Musikkultur so störend in Erscheinung getreten. Es sind das nichts als die Anzeichen einer ganz normalen und natürlichen Entwicklung: Die äußeren Formen des Klangkörpers werden immer komplizierter. Damit wird die Aufmerksamkeit bei der Überlieferung immer mehr von Zweck und Ausdrucksgehalt auf die äußere Form selber gelenkt. Mit dem Zurückdrängen des spontanen Ausdrucks wird die Überlieferung des Gehäuses schließlich Selbstzweck, und damit erst ergibt sich für die ältere Generation die Notwendigkeit, die jüngere Generation zum Gebrauch der stofflich immer komplizierter werdenden Ausdrucksmittel besonders anzuleiten. Und umgekehrt: Je loser die Beziehungen zwischen Inhalt und Gehäuse werden, je weiter die Bedeutung des Ausdrucks zurücktritt, desto mehr kompliziert sich die Gestalt des Selbstzweck gewordenen Gehäuses, desto schwerer wird es, seine Nachbildung, seine Handhabung zu »erlernen«. Der ursprüngliche Sinn der zu übermittelnden Symbole und ihre Lebendigkeit gehen dabei schließlich ganz verloren, und ihr »Erlernen« wird zu sinnlosem, mechanischem Bemühen. Diese abnehmende Ausdruckserfülltheit der Formen, um deren Überlieferung man sich quält, ist, wie auf allen anderen Gebieten, auch hier der Hauptgrund für das Auftreten von Erziehungsproblematik und für das wachsende Bedürfnis nach pädagogischen Reformen und neuen Lehrmethoden. Über der Konzentration des Interesses auf die Beherrschung des Klangkörpers ist schließlich vollständig vergessen worden, daß dieser einmal nichts als Gehäuse für lebendige Energien war.

Die Bemühungen um möglichst getreue Überlieferung des äußeren Klangkörpers zwangen zu dem Versuch, den Klangverlauf graphisch zu fixieren. Das konnte wiederum nur nach analytischer Auflösung des ganzen Verlaufes in Einzelheiten des Stoffes gelingen. Mit dem

Entstehen unserer gebräuchlichen Notenschrift wird die Auflösung der wirkenden Kräfte, der lebendigen Spannungsabläufe und energetischen Situationen in einzelne, durch Notenzeichen darstellbare Teilchen zur selbstverständlichen Gewohnheit. Die Musik muß diese Behandlung mit dem Leben bezahlen, denn auch hier läßt sich Anatomie nur am Leichnam durchführen. Die einzelnen Teilchen, die Einzelklänge — zunächst nur zum Zwecke der Betrachtung und Fixierung unter allerhand Kompromissen aus einem lebendigen Energieverlauf herausabstrahiert — werden mit der Zeit mit dem musikalischen Geschehen, mit der zwischen den Klängen entstehenden Energie selber, die durch solche Mittel nicht darstellbar ist, verwechselt. Statt nun das Hilfsmittel der Zerlegung in Einzelklänge nur dann, wenn irgend ein Ausdruck festgehalten werden soll, zu verwenden, um ihn, so gut es geht, mit Noten zu notieren, ist es soweit gekommen, daß diese Noten und die ihnen zugrunde liegenden theoretischen Systeme uns heute die Musik diktieren — uns Grundlage und Vorbild für alles Musizieren liefern. Als sichtbares Zeichen unserer hohen Musik-»Kultur« haben wir es zu großen Bibliotheken mit dicken Büchern voller Noten gebracht, aus denen Musik zu »lernen« man sich abmüht. Vom ursprünglich spontanen musikalischen Ausdruck ist schließlich nichts übrig geblieben, als die Gewohnheit, sobald man musizieren will, Musik nach diesen Noten zu »machen« — d. h. Noten, die irgend ein anderer zusammengesetzt — komponiert — hat, meist noch ein anderer »herausgegeben« und interpretiert hat, möglichst genau nach Vorschrift »zum Klingen zu bringen«. Über der Entwicklung und Verbreitung dieses Verfahrens bildet sich dann eine Kaste, die die Bewahrung und Überlieferung der Begriffe und der zu leeren Formeln gewordenen Symbole in die Hand nimmt, die die weitere Komplizierung der Gehäuse berufsmäßig betreibt, die den Notenhaufen hütet und vergrößert — die die Handhabung der Instrumente lehrt, mit deren Hilfe man Noten »zum Klingen bringen kann«, und die alles tut, den Nimbus zu verbreiten und aufrecht zu erhalten, daß sie etwas »Besonderes«, etwas nur »Auserwählten«, »Begabten« Zugängliches hege und pflege.

So entsteht das »Fach« und die »Zunft«. Und so wird auch in der Musik der Laie erst durch die Anmaßung der Zunft zum Laien. Man traut ihm höchstens noch die Fähigkeit der Reproduktion von Gehäusen, die der »Fachmann« gebaut hat, zu. So hat man das Publikum geschaffen und es daran gewöhnt, eine passive, rein rezeptive Haltung einzunehmen. So ist es eine selbstverständliche Gewohnheit geworden, bei Musik an ein spezielles Fachgebiet und an eine nur dem Professionell zugängliche Kunst zu denken. Der »Gebildete« meint nur noch den Apparat unseres Musikbetriebs: Konzerte, Sänger,

Orchester, Dirigenten, Symphonien und Opern — kurz: Kunst, Künstler und Kunstwerke — wenn von Musik die Rede ist. Und diese Haltung und diese Einstellung mußten, je mehr sie zur Selbstverständlichkeit wurden, nun ihrerseits wieder der zünftigen Musikpädagogik Zweck und Ziel weisen. Ganz folgerichtig wurde es deren wichtigste Aufgabe, die junge Generation für diesen Musikbetrieb so tauglich wie möglich zu machen, Stimmen auszubilden, Instrumentaltechniken »beizubringen«, nebst den dazu gehörigen musiktheoretischen Handwerksregeln. Wenn es hoch kommt — und dann auch nur aus der Empfindung, daß es so wie bisher nicht weitergehen könne — wird noch die Meßfähigkeit des Ohres, um es für die Zerlegung des Klangzusammenhangs tüchtiger zu machen, durch sogenannte Gehörbildung trainiert, oder gar die Erfindungskraft durch Improvisationsmethoden auf Grundlage einer noch zu kennzeichnenden Musiktheorie reglementiert. Wir dürfen uns leider nicht darüber täuschen, daß die zahlreichen bestehenden Reformbestrebungen und -methoden im Grunde nur darauf hinausgehen, die bisherigen pädagogischen Ziele — den Anschluß an den Musikbetrieb in seiner derzeitigen Gestalt — auf eine leichtere oder anregendere und sicherere Weise zu erreichen, als dies bisher möglich war. Immer noch wirkt sich in diesen Reformversuchen die Suggestion der uns in Fleisch und Blut sitzenden »Kunst«-Einstellung, das Vorherrschen der Reproduktion und das Supremat des toten Stoffes aus. Man weiß nicht, oder vergißt, daß das, was man sich durch Üben, Trainieren, Reglementieren, Automatisieren beizubringen abmüht, ja gar nicht erst beigebracht werden muß und kann, weil es in Jedem schon latent ruht und nur durch Auslösung gesetzmäßiger Funktionen ins Bewußtsein gebracht — herausgeholt — zu werden braucht. Und das ist jederzeit möglich, sobald wir nur statt Klangkombinationen und Klangreihen — Klangenergien und Zielempfinden sich auswirken lassen. Diese Funktionen und die ihnen zugrunde liegenden gesetzmäßigen Zusammenhänge können zum großen Teil erst bei einer von der derzeitigen abweichenden Einstellung zur Musik und zum Musizieren und bei einer ebenso abweichenden, später noch zu beschreibenden Zuhörereinstellung deutlich werden. Haben wir aber erst einmal diese Einstellung gewonnen, so ist die Forderung, solche Funktionen für den ganzen Bereich der Klanggestaltungen und der Klangbeziehungen zu entdecken, zu sammeln und für die Schaffung von Erfahrungsgelegenheiten zu ordnen, nichts als eine selbstverständliche praktische Konsequenz. Hierin berühren sich die Forderungen für die praktische Pädagogik mit dem, was noch über den Grundriß einer wahren Musiktheorie zu sagen sein wird.

Die Erkenntnis wirklich gesetzmäßiger Zusammenhänge wirkt sich

nicht nur in der Gewinnung neuer theoretischer, psychologischer und ästhetischer Einstellungen und Einsichten und in der Rückführung unzähliger bisher nur als »Ausnahmen« auffaßbarer Erscheinungen auf ihre gesetzmäßige Basis aus. Schon jetzt, wo nur erst der Anfang dieses Weges beschritten ist, beweisen die großen praktischen Erfolge, die sich mit der Auslösung latenter Funktionen und dem Appell an sachliche, gesetzmäßige Beziehungen einstellen, täglich aufs Neue die Richtigkeit eines solchen Vorgehens. Diese praktischen Folgen größerer Klarheit über Wesen und Wirkung von Klangzusammenhängen können uns nicht überraschen. Befanden wir uns doch bisher bei der Musik auf dem ureigentlichen Gebiet aller Gefühlsschwelgerei und des »In-Stimmung-sein-müssens« als Voraussetzung von Leistungen und überzeugenden Wirkungen. Gerade hier versuchte man — im sicheren Schutze des Respektes vor der Heiligkeit der Kunst — von jeher mangelnde Klarheit in einer Weise in ein Plus umzuwerten, wie man das nirgends sonst gewagt hätte. Die Abhängigkeit von Stimmung und »Gefühl« ist tatsächlich nichts wie das Eingeständnis mangelnder Klarheit über das, was man auszudrücken beabsichtigt. Der einmal gewonnenen Einsicht folgen hier die praktischen Auswirkungen auf dem Fuß. Die Einsicht in gesetzmäßige Abläufe und Funktionen, die Klarheit über die Zielrichtung, in der die Energien jeweils wirksam werden, bedeutet ohne weiteres die Möglichkeit, sich jederzeit klar und deutlich ausdrücken zu können und auch in der Reproduktion stets *die* überzeugende Wirkung auszuüben, die wir bisher nur von dem »besonders Begabten« und von diesem auch nur dann, wenn er in »Stimmung« ist, zu erwarten uns für berechtigt hielten. Unzählige, auch bisher für unbegabt und unmusikalisch gehaltene Menschen können so in unverhältnismäßig kurzer Zeit einen unmittelbaren Zugang zur Musik gewinnen. Die Möglichkeit, sich spontan durch selbst gefundene Klangzusammenhänge auszudrücken, kann ebenso zur Selbstverständlichkeit werden, wie es selbstverständlich ist, daß Reproduziertes nur noch als lebendiger, überzeugender Ausdruck Gestalt gewinnen darf. Es verschwindet das leblose Aneinanderreihen mühsam entzifferter Takte und Phrasen, denn allein schon die Lenkung der Aufmerksamkeit auf das Erfassen der *Ziel*richtung, in der die in einem musikalischen Zusammenhang entstehende *Energie* wirksam wird, sichert ohne weiteres eine lebendige, überzeugende Äußerung.

Daß solche Resultate von der heutigen Unterrichtspraxis — auch wenn wir nur an eine Musik im Rahmen des Herkömmlichen denken (oder vielleicht gerade deswegen) — nicht erreicht werden können, ist nach dem Gesagten weiter nicht verwunderlich. Sie hat ja ganz andere Ziele, als das der *Entwicklung der Ausdrucksfähigkeit im Sinne*

eines musikalischen Sprechvermögens. Sie will ja das Tüchtigmachen für den Reproduktionsbetrieb und die Beherrschung von allerlei Techniken erreichen. Die heutige Musikschulung ist jedoch nicht ganz allein für das geringe Niveau unserer musikalischen Verhältnisse verantwortlich zu machen. Wir dürfen nicht vergessen, daß die meisten Menschen bereits allerlei Störungen und Verbiegungen mitbringen, wenn ein systematischer Musikunterricht einsetzt. Diese Störungen sind meist schon lange vor dem Beginn einer bewußten pädagogischen oder pseudo-pädagogischen Einwirkung verursacht worden: Die Unterbindung jeder Gelegenheit zu spontanen, selbständigen Äußerungen — und nicht nur musikalischen — beginnt ja bereits in der Kinderstube! Daß es dort heute ein in unserem Sinne wirkendes musikalisches Milieu nicht gibt, haben wir bereits festgestellt. Das vorhandene Milieu wirkt aber darüber hinaus noch aktiv störend auf die ersten spontanen Ausdrucksversuche. Die allgemeine Einengung der Ausdrucksfreiheit in der frühen Kindheit, die Verschüchterung und Unterdrückung des Ausdruckswillens bis zum gänzlichen Verstummen sind in der Musik oft in noch höherem Maße als auf anderen Ausdrucksgebieten der Hauptgrund für die Erziehungsnöte, mit denen wir uns in späteren Jahren herumzuschlagen haben. Wir treffen hier auf die verhängnisvollen Folgen der Gesamthaltung einer Gesellschaft, die in ihrem »Erziehungsideal« den gehemmten Menschen als Typus geradezu züchtet. Was nennen wir denn »guterzogen«? Glatte, ruhige »Manieren«, gedämpftes, leidenschaftsloses Sprechen, maßvolle Bewegungen, Verbergen aller spontanen Empfindungen — kurz: Unterdrückung oder zumindest möglichst vollkommenes Verbergen und Verwischen aller Zeichen spontanen Ausdrucks. Brauchen wir uns da noch zu wundern, wenn unsere Erziehung eine so problematische Sache ist? Sie soll ja das gleichzeitig unterdrücken, was sie eigentlich entwickeln möchte. Vergleichen wir damit die Gelöstheit und Spontaneität der meisten slawischen Völker, des Südländers, der Orientalen, so wird eine der wesentlichsten Ursachen deutlich, warum der »Unmusikalische« dort kein Problem ist — warum dort das ganze Volk »musikalisch« ist, warum man dort oft auf der Straße »musikalischer« musizieren hört, als bei uns im Konzertsaal.

Die Folgen von allerhand Gedankenlosigkeiten in der Kinderstube, wie gereiztes Verbieten des Singens, weil es den Erwachsenen gerade stört, ungeschicktes Vormachen, zu frühzeitiges Beibringenwollen von Liedchen, Unterbrechen und »Verbessern« am falschen Ort, wirken in derselben Richtung. J e d e r F a l l v o n z u f r ü h z e i t i g o d e r v o n f a l s c h g e l e n k t e r A u f m e r k s a m k e i t k a n n U r s a c h e f ü r e r s t i n s p ä t e r e n J a h r e n s i c h b e m e r k b a r m a c h e n d e n H e m m u n g e n w e r d e n. Solche Unge-

schicklichkeiten und Gedankenlosigkeiten der Erzieher wirken sich beim Sprechen- und Laufenlernen natürlich auch hemmend aus. Bei der klanglichen Ausdrucksfähigkeit treten sie als Störung nur deshalb nachhaltiger und stärker hervor, weil hier die ausgleichenden Gegengewichte der Forderungen des täglichen Lebens fehlen. Das Einmaldochsichverständigenmüssen, das Laufenkönnenmüssen führen später mehr oder weniger diktatorisch zur Überwindung bestehender Störungen. Wohl sind für die Störungen der klanglichen Ausdrucksfähigkeit kaum andere psychische Traumen wirksam, wie sie auch auf allen andern Gebieten zur Verstärkung von Minderwertigkeitsgefühlen und Ausdruckshemmungen führen; aber es fehlt hier eben in viel höherem Maße der Ausgleich durch den Zwang der Lebensnot. Wenn wir oft im gleichen Milieu, etwa unter Geschwistern, die in ihrer frühen Jugend anscheinend gleichen Störungsmöglichkeiten ausgesetzt waren, recht verschiedenartige musikalische »Anlagen« oder, wie wir nun richtiger sagen können, verschiedengradige Ausdrucksfreiheit finden, so sagt das doch nichts gegen die Bedeutung, die wir den in der Kinderstube wirksamen Störungsfaktoren beigelegt haben. Es bedarf ja für den einzelnen Fall noch des Vorhandenseins besonderer, individuell verschiedener, psychischer Voraussetzungen, bevor die überall auftretenden Störungsversuche sich auch wirklich hemmungserzeugend auswirken können. Wir finden ja bei Geschwistern, die unter sonst gleichartigen äußeren Verhältnissen groß geworden sind, auch gleichzeitig Schüchterne und Dreiste! Fast stets läßt sich das Vorhandensein allgemeiner Minderwertigkeitsgefühle als letzte Ursache für das Auftreten der Anzeichen des »Unmusikalischen« und als Voraussetzung, unter der hemmungserzeugende Einflüsse überhaupt nur wirksam werden können, aufzeigen. Fast stets sind in solchen Fällen Einschüchterungsversuche und Entmutigungserlebnisse aus der frühen Kindheit nachweisbar: Erlebnisse, die dem Betroffenen entweder überhaupt nie bewußt geworden sind, oder auch nur sehr gründlich »vergessen« waren. Allein ein »Erinnern« daran löst oft mit einem Schlag alle Hemmungen. Ganz sicher tritt der Erfolg ein, wenn es gelingt, sei es durch Überrumpelung, sei es durch überzeugende, logisch begründete Experimente, die Behauptung von dem Vorhandensein einer selbstverständlichen, natürlichen allgemeinen Anlage zu bekräftigen und damit der, durch die übliche Auffassung von den Unmusikalischen geschaffenen negativen Suggestion das Erlebnis des positiven Gegenteils entgegenzusetzen. Oft genügt schon das Spürbarwerden unseres Zutrauens zu dem tatsächlichen Vorhandensein seiner Ausdrucksfähigkeit, um dem bis dahin »Unmusikalischen« die nötige Ermutigung zu bringen, die er für den erfolgreichen Versuch einer Äußerung braucht.

Das in kürzester Zeit gewinnbare Verständnis solcher Zusammenhänge, das Aufräumen mit Gedankenlosigkeiten und die daraus folgende Vermeidung von so leicht vermeidbaren Fehlern in unserm Verhalten gegenüber dem kleinen Kinde, werden sich viel fruchtbarer auswirken, als die schönsten, jahrelang studierten und geübten neuen Reform-Unterrichtsmethoden. Je mehr es uns gelingt, schon in der frühesten Kindheit die Entstehung solcher Verbiegungen zu verhindern und allmählich auch eine Elterngeneration heranzubilden, die sich selber wieder spontan zu äußern vermag und damit zur Produktivität anregende Milieueinwirkung schafft, desto selbstverständlicher wird es jedem erscheinen, daß jeder Mensch die funktionellen Voraussetzungen für den musikalischen Ausdruck in sich trägt — in umso veränderteren Formen wird sich eine spezielle musikalische Anleitung abspielen — umso weiter kann der Zeitpunkt ihres Beginns hinausgeschoben werden.

Wir brauchen uns dabei in keiner Weise etwa nur auf Vorbeugungsmaßnahmen zu beschränken und eine Änderung der Verhältnisse nicht erst von der zukünftigen Generation zu erwarten! Um schon lange bestehende Hemmungen und Verbildungen beim Erwachsenen zu überwinden, bedarf es natürlich auch aktiver Maßnahmen und in schwereren Fällen einer größeren psychologischen und musikalischen Erfahrung. Aber eine Lösung ist in jedem Falle erreichbar, sobald der »Unmusikalische« nur selber den Wunsch hat. Hierbei spielt auch das Alter keine Rolle. Die musikalischen Funktionen, die Fähigkeit zur Reaktion auf Klangzusammenhänge, auf energetische Situationen oder auf Energiewirkungen, die es zur Auslösung zu bringen gilt, bleiben ja latent, gleichgültig, ob wir es mit einem Zehnjährigen oder mit einem Siebzigjährigen zu tun haben. Sie können deshalb bei jedem und jederzeit zur Auslösung gebracht werden. Selbstverständlich bedeutet das plötzlich gewonnene Vertrauen zur eigenen Ausdrucksfähigkeit, von dem eben die Rede war, noch nicht ohne weiteres die vollkommene Freiheit und Sicherheit in der Beherrschung des Ausdrucksmittels — so wenig wie ein Mensch, der viele Jahre gelähmt im Bett zugebracht hat, mit dem Augenblick, wo er weiß, daß er gar nicht gelähmt ist, nun auch gleich laufen kann. Bei den meisten, durch die Lernschule gegangenen Erwachsenen ist die hierzu nötige Reaktionsfähigkeit durch das gewohnheitsmäßig zu frühzeitige Einsetzen der intellektuellen Reflexion, die das Zustandekommen lebendiger Vorstellungen und produktiver Äußerungen verhindert, zunächst noch gestört. Hier muß vor allem die Entwicklung intensiver Klangvorstellungen angestrebt werden und jene Disziplin, nach der es zur Selbstverständlichkeit wird, nie den Versuch einer Äußerung zu machen, dem nicht eine vivide Vorstellung vorausgegangen wäre.

In blassen, mangelhaften Vorstellungen ist fast stets der Grund für das teilweise Mißlingen eines einmal unternommenen Äußerungsversuches zu suchen. Jeder wirklich klaren Vorstellung folgt der motorische Ablauf, der nötig ist, um das Vorgestellte auszudrücken, selbstverständlich und ungestört. Je klarer, je vivider die Vorstellung, desto ungehemmter der Ablauf der für die Darstellung des Auszudrückenden nötigen physischen Funktionen. Die Schaffung klarer Vorstellungen wirkt nicht nur störungsvermeidend, sondern auch hemmungsüberwindend. Die ursprüngliche Kraft der Vorstellungs- und Reaktionsfähigkeit ist verhältnismäßig leicht wiederherzustellen. Es ist hier nicht der Ort, auf Einzelheiten des hierzu nötigen praktischen Verhaltens einzugehen[1]). Größere Schwierigkeiten ergeben sich nur bei der Arbeit mit typischen Neuropathen, die, sobald man ihnen etwa durch Überrumpelung in einer bestimmten Situation bewiesen hat, daß die Störung unwirksam geworden ist, bei der nächsten Gelegenheit in einer ähnlichen Situation eine Ersatzstörung präsentieren. Das Verhalten solcher »Gehemmter« beweist meist nur, daß sie im Grunde aus ihrem negativen Ausnahmezustand gar nicht heraus wollen. In solchen Fällen würde es sich empfehlen, eine psychoanalytische Aufklärung einer allgemein-psychologischen und musikpädagogischen Einwirkung vorausgehen zu lassen.

Im übrigen sind es gerade solche schwierigen Fälle, die die wertvollsten Einsichten gebracht haben. So, wie jeder neue Erfolg die einmal gewonnene Überzeugung, daß es von Haus aus »Unmusikalische« nicht geben könne, verstärkte, so wurde diese Überzeugung wieder Anlaß, um in jedem neuen schwierigen Fall, auch wenn er zunächst noch so aussichtslos erschien, Mittel und Wege für die Freilegung der ursprünglichen Ausdrucks- und Aufnahmefähigkeit zu finden. Aus der Überzeugung heraus, daß es keinerlei »zufällige« Aktionen oder Reaktionen gibt, mußte die Suche nach dem Grunde scheinbar zufälligen Versagens immer neue Einsichten in die Vorgänge bei dem sich Äußernden und Aufnehmenden bringen und gleichzeitig — ohne diese Veranlassung nie zu gewinnende Aufschlüsse über das Wesen musikalischer Abläufe selber. Ihre stets wiederkehrenden grundsätzlichen Gleichartigkeiten traten aus den so vielfältig verschiedenen Einzelsituationen doppelt überzeugend hervor. Wie uns irgend ein regelmäßiges Geräusch oft erst durch die plötzliche Stille bewußt wird, die eintritt, sobald das Geräusch einmal aufhört — wie wir vom Vorhandensein irgendwelcher Funktionen oft erst dann etwas merken, wenn ihr normaler Ablauf unversehens gestört wird —, so hat die Beschäftigung mit den Störungen, an denen

[1]) Vgl. auch hierzu »Grundlagen einer schöpferischen Musikerziehung«, a. a. O.

die Ausdruckshemmungen bemerkbar werden, oft erst die Aufmerksamkeit auf das Vorhandensein von Funktionen gelenkt, die uns bei der Betrachtung des ungestörten Ablaufs beim »Musikalischen« bisher weder aufgefallen, noch bewußt geworden waren. Fast jedes neue Versagen und jede neue Art von Störung, mit der es sich bei der praktischen Arbeit auseinanderzusetzen galt, machte auf solche, ob ihrer Selbstverständlichkeit so lang nicht bemerkte Vorgänge und Funktionsmöglichkeiten aufmerksam. Es zeigte sich dabei immer deutlicher, daß alles musikalische Geschehen sich auf wenige — auch im kompliziertesten Stoffe wirksame und von der jeweiligen Stoffart unabhängige gesetzmäßige Energiewirkungen und Funktionen zurückführen läßt, daß jeder Mensch a priori vorhandene, nicht zu erlernende und deshalb unverlierbare Orientierungspunkte für musikalische Klang-, Raum- und Zeitverhältnisse besitzt, und daß auf dieser Grundlage auch die komplizierteren Ausdrucksformen und Klanggestaltungen in den Bereich des allgemeinen Ausdrucks einbezogen werden können. Alle diese latenten Funktionen sind, nachdem wir einmal von ihnen wissen, durch bestimmte Fragestellungen und Anordnung der Erfahrungsgelegenheiten jederzeit und mit unbedingter, eindeutiger Klarheit in jedem Menschen nachweisbar und auslösbar.

Nach dem bisher Gesagten ist es verständlich, warum in der musikalischen Praxis diese Zusammenhänge nicht schon längst gefunden wurden. Die übliche geistige Einstellung des größten Teils unserer Musiker war ein weiteres Hindernis. Gerade der begabte und intelligente Musiker hat es meist für unter seiner Würde gehalten, sich überhaupt mit sogenannten Elementarproblemen zu befassen (ganz ähnlich wie in der Schule der Oberlehrer es lange für unter seiner Würde gehalten hat, sich mit Problemen des kleinen Kindes abzugeben und mit einer Tätigkeit, die, wie er meinte, Sache des »Elementar«-Lehrers ist). Dazu kommt, daß die wenigen wirklich produzierenden Musiker, die »Komponisten«, sich immer viel mehr vom Unterrichten zurückgehalten haben, als etwa die meist ganz auf Reproduktion eingestellten Instrumentalisten. Im übrigen wies es der Musiker bisher, sobald er es sich nur wirtschaftlich leisten konnte, weit von sich, sich mit »Unmusikalischen«, also für die übliche Auffassung »Unbegabten«, abzugeben. Schon allein dadurch hat er sich diesen Bereich interessantester Erfahrungsmöglichkeiten, von dem hier die Rede war, selbst verschlossen. Außerdem hat sich leider gerade der Musiker, für den Musik noch eine Angelegenheit des Ausdrucks war, also der Künstler im guten Sinne, fast immer mit einer gewissen Überheblichkeit von der Beschäftigung mit »trockenen« wissenschaftlichen Dingen ferngehalten. Weit außerhalb des Umkreises seines Denkens lagen aber bis heute Erwägungen

wie die, daß seiner »künstlerischen« Arbeit Gesetzmäßigkeiten allgemeinster Art zugrunde liegen könnten, oder gar, daß solche Gesetzmäßigkeiten in jedem »Nicht«-Künstler auch zur Auslösung gebracht werden könnten.

Der Wissenschaftler wieder wußte wohl sehr viel vom Stoff, vom Gehäuse, interessierte sich auch für elementare Probleme, besaß aber nicht die souveräne Beherrschung aller musikalischen Ausdrucksarten und -formen, die für viele Versuchsanordnungen oder für die Entdeckung eines Auswegs in einer komplizierten Situation Voraussetzung ist. Zudem arbeitete er ja bisher unter dem ganzen Komplex von Vorurteilen und Auffassungen, den wir inzwischen kritisch beleuchtet haben. Für den größten Teil seiner Problemstellungen war er auf eine Musiktheorie angewiesen, die keine ist, die, wie wir noch sehen werden, ganz danach geschaffen ist, den Blick gerade vom Wesentlichen abzulenken. Aus all diesen Gründen hat sich die Psychologie viel zu leicht und viel zu früh bei Versagern mit der Feststellung von Ausnahmen, von »Begabungs«-Unterschieden und individuellem Unvermögen zufrieden gegeben. Sie hat Regelmäßigkeiten in einer Richtung gesucht, in der sie gar nicht auffindbar sein konnten. Auch für sie ergeben sich aus der Auffassung der Musik als allgemeines Ausdrucksmittel, wie aus unserer Auffassung, daß nicht die Klänge selber, sondern erst die Klangbeziehungs-*Resultate* Musik sind, sofort bedeutsame praktische Konsequenzen sowohl hinsichtlich der Fragestellungen wie hinsichtlich der Arbeitsmethode. Wenn sich bei der Arbeit nicht sofort und ohne weiteres eine Erklärung für Versagen oder Fehlreaktion finden läßt, so täte man besser, erst einmal nach der Begabung und Mentalität des Lehrers, nach der Eignung und Vorurteilsfreiheit des Untersuchenden zu fragen und zu kontrollieren, ob Fragestellung und Versuchsanordnung auch eindeutig waren, anstatt immer gleich die Veranlagung der Versuchsperson oder des Schülers in Zweifel zu ziehen, oder sich mit der Konstatierung von Ausnahmen zu begnügen.

* * *

So einfach und selbstverständlich sich alle weiteren Konsequenzen aus der folgerichtigen Durchführung unserer Grundauffassung ergeben müssen — so schwer ist es doch, auch wenn alles bisher Gesagte noch so sehr einleuchtete, die praktischen Auswirkungen unserer Auffassung in ihrem vollen Umfang zu übersehen und zu wirklich eindeutigen Fragestellungen und zu zuverlässigen Arbeitsmethoden zu kommen. Die hierzu nötige Unbefangenheit ist durch die allgemein übliche, uns gegenüber der Musik noch mehr als gegenüber den

anderen »Künsten« anerzogene romantische und sentimentale »Gefühls«-einstellung zu sehr gestört. Fast noch hemmender wirken die Folgen der Gewöhnung an ein analytisches *Zu*hören — an ein Zerlegenwollen des Klangkörpers, in der Meinung, durch sogenanntes Musik-»verständnis« (d. h. durch Wissen um die Stoffgestalt) der Musik näher zu kommen. Wir sind von klein auf gewöhnt, aktiv die Klänge selbst zum Objekt einer messenden Aufmerksamkeit zu machen, uns stets auf den Klangkörper einzustellen, anstatt auf musikalische Energien. Es bedarf daher gewisser »Übung«, bis es uns wieder gelingt, so zu funktionieren, daß wir nur noch passiv auf das Klangbeziehungs-Resultat reagieren. Wir müssen die Wirkung einer solchen passiven Haltung erst einmal empfunden haben (was durch ein paar Klangbeispiele immer leicht zu erreichen ist), um ganz zu verstehen, was sie für das Gewinnen weiterer Aufschlüsse und für die noch schärfere Umreißung unserer Musikauffassung bedeutet. Es erweist sich nämlich dann, daß die zu Beginn verabredete Begrenzung dessen, was wir unter Musik verstehen wollen, für ein wirklich eindeutiges Erfassen der Probleme noch nicht unmißverständlich genug, noch nicht eng genug ist; daß der Anteil, den die Aktivität des sich Äußernden wie die des Aufnehmenden am Wirksamwerden von Klangbeziehungen hat, noch in Rechnung gezogen und ausschaltbar gemacht werden muß.

Mit der Tatsache des allgemeinen Ausdrucksmittels hatten wir die Möglichkeit gewonnen, uns auf einer viel breiteren Basis, als sie uns das »Kunst«produkt und die Ausnahmeleistung bieten, zu orientieren. Durch die Auffassung der Musik als Klangbeziehungs-Resultat haben wir die überall vorhandenen Funktionen über die individuelle Gestalt des Klanggehäuses gesetzt. Das brachte uns einen großen Schritt weiter in dem Bemühen, Gesetzmäßigkeiten und Regelmäßigkeiten auseinanderzuhalten. Um zu wirklich eindeutigen Fragestellungen und Resultaten zu kommen, um klare Voraussetzungen für die scharfe Abgrenzung der Phänomene, für die Aussonderung alles Subjektiven schaffen zu können, müssen wir noch einen Schritt weitergehen. Wir müssen uns klar machen, daß wir es bei der Musik als Ausdrucksmittel, auch wenn sie noch so sehr auf reine Klangbeziehungen und Klangwirkungen beschränkt bleibt, doch bereits mit angewandter Musik zu tun haben. Zuverlässig orientieren können wir uns beim Suchen von Gesetzmäßigkeiten, beim Scheiden zwischen Notwendigkeiten und Möglichkeiten, einzig und allein an der Idee einer im strengsten Sinne »absoluten« Musik. Absolute Musik nennt man sonst jede Musik, sobald sie nur ohne Worte, ohne »Text«, ohne illustrierendes oder illustriertes Programm und ohne deutlich erkennbare »prak-

tische« Verwendungsabsicht auftritt. Hier wird dieser Begriff in einem, von der gebräuchlichen Auffassung abweichenden, dem Worte »absolut« mehr entsprechenden, viel engeren Sinne gebraucht. Absolute Musik ist für uns eine Musik, bei der auch noch der »Ausdruck« — das Resultat der wählenden Aktivität des Musizierenden — ausgeschaltet bleibt. Wir müssen also klar scheiden zwischen einer Musik ohne Ausdruck, der akustischen Darstellung gesetzmäßiger Abläufe, und zwischen der Verwendung dieser Musik als Ausdrucksmittel, als dem Resultat willkürlich wählenden Abweichens von diesen Gesetzmäßigkeiten. Diese »Musik ohne Ausdruck« können wir in ihrer völligen Reinheit vorläufig nur denken, die Art ihrer Wirkung zunächst nur ahnen. Aber bereits das Wissen um die Tatsache ihrer Existenz genügt, um uns gewisse Fehler in der Fragestellung bei der Untersuchung der uns in der Praxis zunächst allein zur Verfügung stehenden Ausdrucksmusik vermeiden zu lassen. Nur so läßt sich das Verwischen der Grenzen zwischen Prinzipiellem und zwischen dem durch Ausdrucks*absicht* hineingetragenen Akzidentellen vermeiden. Nur so finden wir zuverlässige Kriterien und zuverlässige Angriffspunkte, von denen aus wir sowohl innerhalb der Klangbeziehungen selbst, wie bei den sich äußernden und aufnehmenden Menschen die überall latenten und a priori vorhandenen Funktionen und Gesetze zur Erscheinung und zur Auswirkung bringen können. Wir müssen uns das Bild einer solchen absoluten Musik vorstellen, denn in der für alle Betrachtung, Feststellung und Beurteilung bisher allein zur Verfügung stehenden angewandten Musik wirken sich stets Elemente aus sehr verschiedenen, nur auf diese Weise klar zu trennenden Regionen aus. Nur so können wir dazu gelangen, die primären Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Energien, die sekundären Gegebenheiten der Klangstruktur und der Struktur des Klanggehäuses deutlich zu unterscheiden von den subjektiven Momenten, die durch den Menschen hineingetragen werden, der diese Energien, unter Möglichkeiten wählend (nicht »willkürlich«), in dem für seine Ausdrucksabsicht gestalteten Klangkörper verwendet. Daß wir absolute Musik vorläufig nur vorstellen und denken können (was aber für die Orientierung schon völlig genügt), liegt daran, daß sich mit unseren gebräuchlichen Instrumenten, wie mit den gebräuchlichen Stimmungsarten und Tonarten eine Musik frei von aller subjektiven Gefühlsbetonung und Ausdrucksabsicht und frei von allem Zufälligen und Unkontrollierbaren beim Hörbarmachen, noch nicht darstellen läßt[1]). Nur in vollem Bewußtsein dessen, was die

[1]) Apparate, die möglichst obertonfreie Klänge liefern, gruppiert zu Instrumenten, auf denen wir dann erst Klänge durch frei von uns gewählte Kombination von



in der Praxis bisher allein zur Verfügung stehende Ausdrucksmusik von einer absoluten Musik unterscheidet, dürfen wir sie einer Untersuchung zugrunde legen, die Aufschlüsse über gesetzmäßige Phänomene bringen soll. Sich immer nur am »absoluten« Vorbild zu orientieren, das ist eine Forderung, die als unumgängliche Voraussetzung jeder Möglichkeit, zu klaren Einsichten und zu festen Grundlagen zu kommen, auch für alle anderen Ausdrucksgebiete gestellt werden müßte. Das, was an den absoluten Vorbildern jeweils praktisch noch nicht darstellbar ist, bezieht sich ja nur auf ihr Sekundäres — auf den *Stoff!* Alles Wesentliche und für die Orientierung Wichtige ist dagegen jederzeit deutlich feststellbar, weil ihm — jederzeit auslösbare — in jedem Menschen latente Funktionen entsprechen. Was als subjektiver Ausdruck und Eindruck — in unserem Falle also als angewandte Musik — wirksam wird, ist nichts als das Resultat von Aktivität, ist nichts als die Folge von wählendem (ganz gleich, ob bewußtem oder unbewußtem) aktivem Abweichen von dem gesetzmäßigen Verlauf bei der Verwendung beziehungsweise Auslösung latenter Funktionen. Durch eine später noch zu präzisierende, grundsätzlich veränderte Zuhörerhaltung, gelingt es mit Sicherheit, das Vorhandensein wie den Grad der Auswirkung von Passivität oder Aktivität in der Gestaltung eines Zusammenhangs nachzuweisen. Wir können uns also in jedem musikalischen Verlauf durch die Frage nach dem Wirksamsein einer dieser beiden grundsätzlich verschiedenen Entstehungsarten und Entstehungsmöglichkeiten bewußt und klar orientieren. Auf diese Weise gelingt eine jederzeit nachprüfbare Sonderung zwischen gesetzmäßigen, notwendigen Funktionen und Abläufen innerhalb von Klangbeziehungen und zwischen davon abweichenden, allein durch die Existenz der latenten, gesetzmäßigen Funktionen denkbaren und empfindbaren Möglichkeiten. Die Auswahl und Verwendung dieser Möglichkeiten ist die Ursache aller subjektiven Verschiedenheiten, aller Überraschungs- oder Ent-

Partialtönen, ihrer Konsistenz nach genau kontrollierbar, erzeugen können, gibt es meines Wissens noch nicht. Sie erst könnten uns die Möglichkeit geben, den in den üblichen Klangfarben vorhandenen, stark subjektiven und an sich klangfremden Anteil des »Erzeugungsgeräusches« auszuschalten. Dieser Anteil von Geräusch in den Klangfarben, beziehungsweise im Klang ist etwas, an das wir so gewöhnt sind, daß wir es nicht nur für eine untrennbare, zum Wesen der Klänge gehörende Eigentümlichkeit halten, sondern es sogar als ein charakterisierendes Plus der Klänge hinzunehmen gelernt haben! Erst mit Apparaten, durch die auch der letzte Rest unkontrollierbarer subjektiver Einflüsse ausgeschaltet werden kann, ist absolute Musik auch darstellbar, und erst von solcher Darstellung könnten wir ganz klare Aufschlüsse über gesetzmäßige Beziehungen auch innerhalb der Klangstruktur selbst, also innerhalb der Struktur des »Stoffes«, erwarten.

täuschungswirkungen [1]). Alle denkbaren Erscheinungsformen von Klangbeziehungs-Resultaten werden damit auf ganz wenige gesetzmäßige Grundfunktionen: auf das Bild unserer absoluten Musik, zurückführbar. Bei den für die angewandte Musik und für den subjektiven Ausdruck zur Wahl stehenden Möglichkeiten sind wieder jene beiden grundsätzlich verschiedenen Arten von »Möglichkeiten« scharf auseinander zu halten, die sich aus der Trennung von Klangkörper (von »Stoff«) und Klangbeziehungs-Resultaten (von Energie), d. h. von dem, was Musik ist, ergeben. Wir dürfen also Energieverwendungs- und Energiewirkungsmöglichkeiten niemals mit Klangkombinations- und Klangerzeugungsmöglichkeiten verwechseln! Erst im Sekundären der unendlich vielen Möglichkeiten der Stoffgestaltung sind die stilistischen oder kulturkreismäßigen Verschiedenheiten der Klangkörper der verschiedenen Musikarten begründet. Die anderen, aus dem Wesen der Musik kommenden, in der aktiven Zielsetzung, Lenkung und Verwendung von Klangenergien bedingten Funktions- und Wirkungsmöglichkeiten aber bilden zusammen mit den ihnen zugrunde liegenden notwendigen Gesetzmäßigkeiten die Grundlage jeder Klangbeziehung und jeder Energiewirkung, die wir im Sinne unserer anfänglich getroffenen Verabredung allein als Musik bezeichnen können, gleichgültig in welcher Epoche oder in welchem Kulturkreis, in welchem »Stoff« sie manifest werden.

Nur eine unter den hier angedeuteten Gesichtspunkten klar und rein durchgeführte Betrachtung, Sonderung und Sammlung musikalischer Phänomene kann zu einer wirklichen Theorie der Musik führen. Mit der Benennung von Klängen und Zusammenklängen (die selber erst, um überhaupt benennbar zu werden, unter allerlei Kompromissen aus einem zielgerichteten Spannungsverlauf abstrahiert wurden) und mit deren Einordnung in ein — nicht etwa klangenergetischen, sondern begriffslogischen Anforderungen genügen sollendes — »System« kann man nicht die Grundlage für eine Musiktheorie schaffen. Als solche können wir nur eine Gesetzessammlung anerkennen, die sich nicht mit jeder Stilepoche und für jeden Kulturkreis anders darstellt: eine

[1]) Wir werden später noch Gelegenheit haben, von einer anderen Seite her näher hierauf einzugehen, wenn wir auf die Einstellung und Umstellung des Hörers, die notwendig ist, um diese Unterschiede überhaupt erkennen zu können, zu sprechen kommen. Vielleicht wird dann deutlicher, was hier gemeint ist. Zur vollen Klarheit bleibt das selbsttätige Erarbeiten durch das Klangerlebnis unentbehrlich. Im Drucke etwa Notenbeispiele zu geben, wäre wertlos, weil es entscheidend auf die Art der Verlebendigung der betreffenden Klangzusammenhänge ankommt. Hier kann nur das Phonogramm nützen. Hoffentlich können wir derartigen Erörterungen bald mit der gleichen Selbstverständlichkeit Phonogramm-»Abdrücke« beigeben, wie wir heute einem Text die Reproduktion eines Bildes beifügen.

Sammlung der als überall auslösbar erkennbaren gesetzmäßigen Funktionen, Spannungsvorgänge, Arten von Energieabläufen und der, infolge des Latenzzustandes dieser Funktionen empfindbar werdenden Abweichungsmöglichkeiten. Betrachten wir Musik von diesem Standpunkt aus, so wird deutlich, daß es keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen unserer Musik und der Musik irgendeines andern Kulturkreises, auch der der sogenannten Primitiven, geben kann. Diese stilistischen oder kulturkreismäßigen Unterschiede können nur in sekundären, in »Stoff«-Verschiedenheiten, liegen, oder, sobald man es mit grundsätzlich abweichenden Wirkungsarten zu tun zu haben glaubt, darin, daß man Gleichheiten in Unvergleichbarem sucht; d. h., daß, weil wir bisher immer schon dann von Musik zu sprechen gewöhnt sind, sobald irgendwo Klänge verwendet werden, man Klangverbindungen und Klangverwendungen auf Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit untersucht, die nicht oder noch nicht »Musik« im Sinne unserer verabredeten klaren Begrenzung sind und bei deren Gestaltung sich deshalb noch außermusikalische Momente mit auswirken. Die von unserem Musiksystem scheinbar grundsätzlich abweichenden Arten der Stoffgestalt etwa in arabischer oder siamesischer Musik erweisen sich, auch soweit es sich nur um reine Instrumentalmusik handelt, wirklich nur als scheinbar, sowie wir von der analysierenden Stoffbetrachtung und Stoffbehorchung zur Untersuchung der Klangbeziehungs-Resultate und der Zielrichtungen, in denen Energien wirksam werden, übergehen. Eine Übereinstimmung finden wir übrigens stets zwischen den Musiktheorien anderer Kulturkreise und der unseren, auch wenn sie noch so verschiedenartige Klangstoffe behandeln: Sie alle sind ganz ebenso aus der Untersuchung und Zergliederung des Akzidentellen eines toten Stoffes hervorgegangen, wie die unsere, und sie haben sich für ihre Kombinationen, Regelsammlungen und Ordnungsversuche auch erst die Unterlagen durch Abstraktion aus lebendigen Klangbeziehungen geschaffen. Die Skalen, die Stufen, die theoretisch errechenbaren Intervalle, auf die sich die Notenzeichen und alle anderen Verständigungsmittel über den Klangstoff beziehen, gibt es in der lebendigen Musik ja nirgends, gleichgültig, ob es sich dabei um Viertel-, Drittel-, Halbtonreihen, um Kirchentöne oder Dur- und Mollskalen handelt. Alle Musiktheorien kranken ja an den Folgen der Verwechslung von isolierten Einzelklängen mit musikalischen Energien, die auf analytischem Wege, d. h. durch Betrachtung und Zerlegung des Gehäuses, in dem sie verlaufen, gar nicht zu fassen sind. Solange wir, wie es die bisherige Musiktheorie getan hat, Regeln aus der Beobachtung und Feststellung der größeren oder geringeren Häufigkeit des Auftretens gewisser Stoffarten und Stoffkombinationen ableiten, kommen wir selbst-

verständlich nicht dazu, Gesetze, wie sie dem Entstehen und Wirksamwerden von Klangenergien zugrunde liegen, zu finden. Nur weil man sich am toten Stoffe und noch dazu am Stoff von Ausnahmeprodukten orientierte, weil man nicht nach den primitiven Grundfunktionen der allgemeinen Ausdrucksweise suchte (deren Existenz man ja ignorierte), wurde unsere Musiktheorie das, was sie noch immer ist: eine Sammlung von aus der Betrachtung des Stoffes der Kunstmusik abgeleiteten Benennungen und Handwerksregeln. Regeln mit ungezählten Ausnahmen, aufgestellt auf Grund einer Betrachtungsweise, der eine unklare Mischung subjektiver Empfindungs- und objektiver Stoffanalyse zugrunde liegt [1]). Die Begriffe, die diese Theorie sich geschaffen hat (und damit die meisten im Bereiche aller musikalischen Spezialgebiete), sind, wie sich nach dem Gesagten nicht anders erwarten läßt, notgedrungen ebenso vieldeutig und unklar, wie die genügend gekennzeichneten unklaren Gesichtspunkte, unter denen das zu Bezeichnende gesammelt wurde. Sie sind nur oberflächliche Unterscheidungshilfen, oft nur auf Grund äußerlichster Analogien gewählte Bezeichnungen, die selten etwas über die Funktionen aussagen, die dem, was sie bezeichnen wollen, zugrunde liegen. Diese Musiktheorie, die eigentlich keine ist, hat nicht nur der Akustik, sondern auch der Musikpsychologie den größten Teil ihrer Begriffe und Problemstellungen geliefert und sie dadurch immer wieder in gänzlich unfruchtbare Blickrichtungen gedrängt. Da auch die üblichen Anschauungen über die scheinbar selbstverständlichsten Grundlagen aller Stoffbetrachtung: über die Rolle der Tonhöhen, über unsere Auffassung von »rein« und »unrein«, über das Kompromiß der Skalen und der reinen oder temperierten Stimmungen, über das theoretisch Errechenbare der Klangqualitäten, sobald sie aufhören, sich auf isolierte Klänge zu beziehen — von einem veränderten Beobachterstandpunkte aus, und sobald wir Musik als Klangbeziehungs-Resultat auffassen, schwer

---

[1]) In den drei Gruppen: Harmonielehre (Lehre von den Zusammenklängen), Kontrapunkt (Melodie- und Polyphonielehre) und Formenlehre, in denen diese sogenannte Musiktheorie heute noch in der musikalischen Praxis wirksam wird, laufen die verschiedensten grundsätzlichen Gesichtspunkte wirr durcheinander. Diese Gruppen sind deshalb weder als Grundriß für die pädagogische Arbeit, noch als Leitfäden für wissenschaftliche Untersuchungen geeignet. Am ehesten wäre eine klare Scheidung zwischen dem Prinzipiellen der Art und der Richtung, in der die Energien wirksam werden, und dem Akzidentellen der Stoffgestaltung bei der sogenannten Formenlehre durchführbar. Dort könnte noch am leichtesten gezeigt werden, daß gleiche statische, architektonische Verhältnisse durch den verschiedenartigsten Stoff, durch das verschiedenartigste Baumaterial darstellbar sind. Wenn überhaupt, so müßte eine solche Formenlehre der Ausgangspunkt aller praktischen Unterweisung und nicht wie jetzt ihre letzte, »höchste« Stufe sein. (Also wie überall, auch hier vom Allgemeinen zum Besonderen gehen und nicht umgekehrt.)



erschüttert werden, so verliert diese Theorie auch ihren letzten Halt: den toten Stoff.

Die einzig zuverlässige Basis für den Aufbau einer neuen Theorie, für die Neuorientierung von Musikpsychologie und Musikästhetik, für eine klare Scheidung der Phänomene kann nur die scharfe und klare Sonderung des Akzidentellen der Stoffgestalt von dem Prinzipiellen der jeweils nur durch Klangbeziehungen wirksam werdenden energetischen Gesetze liefern. Und diese Sonderung ist wiederum nur möglich bei einer Art der Beurteilung, die sich nicht mehr auf Kunstprodukte und Sonderbegabungen, sondern auf die Funktionen, die der allgemeinen Ausdrucks- und Aufnahmefähigkeit zugrunde liegen, stützt, die sich am Bilde einer — Notwendigkeiten und Möglichkeiten klar scheidenden — absoluten Musik orientiert. Darauf, wie wir uns als Hörer und Beobachter zu verhalten haben, damit wir die Gesetzmäßigkeiten und die ihnen entsprechenden Funktionen auch finden und klar empfinden können, — darauf, wie wir zu deutlichem Erfassen von »passiv« und »aktiv« im musikalischen Geschehen, wie im sich äußernden und aufnehmenden Menschen kommen können — also auf die subjektiv psychologische Seite der Probleme — werde ich, soweit sich dies überhaupt ohne Erarbeitung durch selbsttätige Erfahrung machen läßt, noch zum Schlusse dieser Ausführungen eingehen.

Zuvor will ich versuchen, die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen Akzidentellem des Stoffes und Prinzipiellem der musikalischen Energie noch etwas deutlicher zu machen. Diese Scheidung ist nichts als eine selbstverständliche Folge davon, daß wir unter Musik das Klangbeziehungs-Resultat und nicht den Klangkörper selbst verstehen wollen. Bei allem, was die Unterlage für Darstellung, Betrachtung und Empfindung von Klangbeziehungs-Resultaten liefert, haben wir es mit nichts als dem Wechselspiel von »Notwendigkeiten« und von nur durch deren Bestehen überhaupt erst erkennbaren und wirksam werdenden »Möglichkeiten« zu tun. Da es dies »möglich« und »notwendig« sowohl im Bereiche des »Stoffes«, wie im Bereiche der Energie gibt, so haben wir bei jeder praktischen Stellungnahme nicht nur das Akzidentelle des Stoffes und das Prinzipielle der musikalischen Energie, sondern auch die Möglichkeiten innerhalb des Stoffes und die Möglichkeiten innerhalb der Energie (Möglichkeiten aus zwei grundsätzlich verschiedenen, heute gewohnheitsmäßig vermischten Regionen) mit größter Schärfe auseinanderzuhalten. Es kann deshalb nicht oft genug auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Stoff (Klangmaterial und Klanggehäuse) und Musik (Energie, Energieleistung, Zielrichtung) hingewiesen werden.

Genau wie in der Architektur der Raum erst gestaltet wird und

erst als Resultat empfindbar wird, wenn mit einem Stoff etwas gebaut worden ist — wie Baumaterial da sein muß, durch das gestützt und getragen wird, aus dem Umfassungsmauern und Wände, Gewölbe und Decken im Dienste des zu schaffenden Raumes entstehen, genau so und im gleichen Sinne ist in der Musik der Einzelklang, die »Klangsorte« Baumaterial, die Klanganordnung, die Klangfolge nur Gehäuse, beides nur »Stoff«. Und wie der Raum, die Raumbildung, die Gewölbespannung das Wesentliche der Architektur ist, das, wozu das Material nur benutzt wird — so ist auch in der Musik die Klangspannung, die Klangenergie, die Zielrichtung, die Arbeitsleistung, die den Stoff nur braucht, um in Erscheinung treten und um wirksam werden zu können, das Wesentliche. Genau wie Holz, Stein, Eisenbeton nur verschiedenartige Baustoffe sind, mit denen prinzipiell in ihren Grundgesetzen gleichartige Räume gestaltet werden können — genau so ist es für die Darstellung, für das Empfindbarwerden musikalischer Energieverläufe, für das Erkennen ihrer Gesetzmäßigkeiten zunächst sekundär, ob der Stoff, das Baumaterial, sich seiner Elementarstruktur nach aus Halb-, Drittel-, Viertelton- oder sonstwie geordneten Klangsystemen rekrutiert, ob die Wandungen des Gehäuses in homophonen, polyphonen oder akkordlichen Verbindungen aufgebaut werden. Und genau so, wie die verschiedenen besonderen Möglichkeiten des Stützens und Tragens (wie sie durch die jeweilige Eigenart, durch Druck- und Zugfestigkeit des gewählten Baumaterials gegeben sind), Möglichkeiten innerhalb des Stoffes bleiben — genau so weit sind die bei der Verwendung von Halb-, Drittel-, Vierteltonmaterial, bei homophonen, polyphonen und akkordlichen Klangkörpern zu beachtenden »Regeln«, Rücksichten und Energieleitungsmöglichkeiten, Möglichkeiten innerhalb des Stoffes. Und umgekehrt: wie bei echter Architektur die Außenansicht des Gebäudes durch die beabsichtigte Raumgestaltung beeinflußt ist und durch die Auswirkung von für den Raum eigentümlichen Gesetzmäßigkeiten bedingt ist — genau, wie diese Außenansicht wohl Rückschlüsse auf den Raum gestattet, aber doch immer nur den »Stoff«, das den Raum Umschließende, zeigen kann —, genau so zeigt die Betrachtung oder Behorchung des Klanggebäudes — wenn sein Bau natürlich auch schon bis zu einem gewissen Grade von außen Rückschlüsse auf die Gesetzmäßigkeiten des Energieverlaufes zu ziehen gestattet — immer doch nur »Fassaden« des Klanggeschehens, immer nur »Stoff«[1]). Wie bei der Architektur das Gestaltete, der

[1]) Das heißt von der Seite des Eindrucks gesehen: erleben läßt sich der architektonische Raum nur ganz, wenn man in ihm steht und damit selbst ein Teil des Raumes wird; — erleben läßt sich der musikalische »Raum« nur ganz, wenn man seine Gestaltung mit erlebt, wenn man (gleichgültig, ob produzierend oder

Raum, das Wesentliche ist und nicht die Fassade, so ist bei der Musik nicht der Klangkörper — und sei er noch so künstlich organisiert — sondern Energieverlauf, Arbeitsleistungen und Spannungsziele, die durch Klangbeziehungen geschaffen werden, das Wesentliche! Die Art der stofflichen Zusammensetzung des Klanggehäuses, die Tonhöhen im einzelnen, die Wahl der einen oder anderen Stilart sind für das Zustandekommen jener wesentlichen Spannungsvorgänge im selben Verhältnis relativ untergeordnet. Sie geben dem Allgemeinen, das da gestaltet wird, jeweils nur gewissermaßen das individuelle, subjektive Gepräge der Zeit und der sich äußernden Persönlichkeit. Auch Endzweck und -absicht spielen hier wie dort die gleiche sekundäre Rolle: es gibt auch Klanghütten und Klangdome. In den einen wie in den anderen sind aber doch immer nur die gleichen Grundgesetze wirksam. Und warum das Ziel das eine Mal eine »Hütte«, das andere Mal ein »Dom« ist, geht uns für das Erfassen des Wesentlichen wieder nichts an.

Da wir auf das so viel einfachere und überzeugendere Klangerlebnis als Beispiel hier verzichten müssen, bleibt nichts anderes übrig, als weiter in Vergleichen und Bildern zu sprechen. Habe ich das, was mit Klangstoff und Klangkörper gemeint ist, mit Baumaterial, mit Umfassungsmauern, Wänden, Gewölben, Decken und Fassade in der Architektur verglichen, so werde ich versuchen, die Unabhängigkeit des Energieverlaufs von der jeweiligen Stoffgestalt, vom Klangmaterial, wie vom Klanggehäuse, an einem anderen, wenn auch etwas groben, so doch in vieler Hinsicht treffenden Bilde deutlich zu machen. Es wurde schon festgestellt, daß es für das Erfassen des Wesentlichen ziemlich gleich bleibt, ob ein auf ein gewisses Ziel gerichteter, unter gewissen dynamischen Bedingungen und räumlich-zeitlichen Proportionen ablaufender Klangzusammenhang sich einen polyphonen, akkordlichen oder homophonen Körper wählt, ob er in einem uns geläufigen Dur- oder Molltonartkreis, oder in dem Bereich der bei Exoten üblichen Klangbeziehungen oder der sogenannten Atonalität abläuft. Ganz ebenso lose sind die Beziehungen zwischen Energie-Quantität und -Qualität und zwischen Stoff-Quantität und -Qualität. Es ist ja nur eine weitere selbstverständliche Folge der Scheidung zwischen Stoff und Energie, daß wir nun auch mit einer ganz anderen Quantenvorstellung an die Musik heranzutreten haben, als an den Klangkörper. Aufschluß wird uns nur die Beurteilung im Sinne der »Arbeitsleistung«, nicht aber das Messen von Länge, Kürze, Höhe usw. des »Stoffes« geben. Ein großes

aufnehmend) in völliger Passivität den gesetzmäßigen Energieverlauf ungehindert in sich auslösen läßt, sich ihm hingibt, sich »rühren«, sich »berühren«, sich »bewegen« läßt.

Energiequantum kann in einem kleinen Stoffquantum, ein kleines Energiequantum in einem großen Stoffquantum — abnehmende Spannung in einer zunehmenden Klangstärke und zunehmende Spannung in einer abnehmenden Klangstärke entstehen usw. Das alles ist für die Energieentwicklung und für das Erkennen ihrer Gesetzmäßigkeiten relativ ebenso untergeordnet (und für die Einzelfall-Leistung wieder ebenso und im gleichen Sinne praktisch wichtig), wie etwa der größere oder geringere Querschnitt, die eine oder andere Art der Isolierung eines Klingeldrahtes, oder wie die Windungen oder Umwege, die eine Drahtleitung von der Kraftquelle bis zum Ort der Arbeitsleistung macht, nicht prinzipiell wichtig sind. Sie sind es weder für das Verständnis der Art der Entstehung der Spannung und der Art der entstehenden Spannung und Arbeitsleistung, noch für die Art des Klingelgeräusches selbst. So, wie die längste und komplizierteste Kraftanlage und Drahtleitung nur tote Leitung bleibt, solange der Kontakt nicht geschlossen ist, sie nicht von Strömen durchflossen ist und diese nicht zu einer Leistung benutzt werden, so bleiben die längste Klangreihe, das komplizierteste Klanggehäuse doch nur toter Stoff, solange sie nicht von Energie durchflossen, solange keine deutliche Zielrichtung bemerkbar ist, solange die latente Energie nicht zu einer ihr entsprechenden Leistung verwendet wird. Und genau wie in der Drahtleitung besteht auch in der Musik die Möglichkeit des »Kurzschlusses«! (Z. B. all die falsch »betonten« sogenannten guten Taktteile bedeuten nichts als Kurzschließen, als vorzeitiges Verpuffen der Energie, bevor sie mit der Erreichung des Zieles ihren Zweck erfüllt hat.) Und ebenso, wie ich auch ohne lange »Leitung« etwa die Klingel unmittelbar an die Kraftquelle anschließen kann, so kann auch ohne lange Folge schon in zwei Klängen »Musik« entstehen. Aber zwei Klänge müssen es wenigstens sein, denn Musik kann ja nur durch einen Zusammenhang, durch das Entstehen von Beziehungen wirksam werden, und zwar nur durch ein Nacheinander, also durch eine Erscheinung in der Zeit (räumlich gesehen durch einen horizontalen Ablauf). Ein Klang allein, oder auch zwei oder mehr Klänge, die gleichzeitig klingen (also räumlich gesehen vertikal), werden immer nur nichts als ein akustischer Eindruck bleiben müssen, nur qualitativ verschieden von einem Geräusch, ein Eindruck, an dem sich vielleicht unsere Phantasie entzünden kann durch Erweckung von Beziehungen außermusikalischer Art oder auch durch Schaffung von musikähnlichen Empfindungen, in dem etwa (bewußt oder unbewußt) die angeregte Vorstellungskraft durch Ergänzungsvorstellungen Klangbeziehungen dazu schafft. Ein Klang oder ein Zusammenklang kann nie etwas mit Musik zu tun haben, jedenfalls nicht mit objektiv vorhandener, außerhalb unserer subjektiven Klangvor-

stellungen erzeugter und existierender Musik. Er bleibt immer nur Stoff. Ein in bestimmte Richtung weisender Zusammenklang (z. B. eine Dissonanz) — also zwischen gleichzeitig klingenden Klängen in vertikaler Richtung entstehende Spannung — bleibt zwar auch immer nur ein Vorgang innerhalb des Stoffes, nimmt aber insofern eine Zwischenstellung ein, als die durch eine solche vertikale Beziehung geschaffene Erwartung einer »Auflösung« eine eindeutige Ergänzung im Nacheinander-Sinne der Vorstellung des Hörers aufzudrängen geeignet ist. Auf solche Weise entstehende »Musik« bleibt als horizontaler Zusammenhang immer nur »vorgestellte« Musik, entsteht nur als eine psychologische Angelegenheit und ist etwas grundsätzlich anderes, als eine nur durch In-Beziehung-Treten nacheinander *klingender* Klänge entstehende Energie. Der Einzelklang entspricht einem Kraftvektor. Erst dadurch, daß er zu wenigstens einem nachfolgenden Klang in bestimmter Richtung wirkend in Beziehung tritt, entsteht Energie. Musik ist also etwas Neues — etwas Drittes, das erst entsteht, wenn wenigstens zwei Klänge zueinander in Beziehung treten, und zwar etwas, das (wie z. B. die Elektrizität) ein *objektiv* feststellbares Produkt der Klangbeziehungen sein muß und nicht nur in der Psyche des Hörers vorhanden sein kann! Diese Energie muß auch ohne den »Hörer« feststellbar sein, einerlei, ob es sich erweist, daß wir es mit einer Energie im physikalischen Sinne oder einer noch näher kennen zu lernenden oder präziser charakterisierbaren Erscheinung und Kraftwirkung zu tun haben.

Wenn ich hier von *objektiv* spreche, so soll damit nur gesagt sein, daß dieses Dritte auch ohne die Anwesenheit des Hörers vorhanden sein muß, daß eine entsprechende Wirkung unabhängig vom Vorhandensein einer Person, die sie für sich nur in menschliche Empfindungen übersetzt, feststellbar sein muß. (Wir wollen uns mit dem Gebrauch von »objektiv« ja nicht ins Bereich der Metaphysik verlieren. Die Metaphysik soll aus unseren Betrachtungen hier genau so ausgeschaltet bleiben, wie die »Kunst«.) Eine Kanone, die in einer auf Hunderte von Kilometern im Umkreis vollkommen menschenleeren Gegend durch Fernzündung zum Abschuß gebracht würde, ergäbe in unserem Sinne »objektiv« außer allen anderen Erscheinungen und Wirkungen einer Explosion ohne die Anwesenheit von Menschen genau so den »Knall«, wie wenn Menschen da wären und ihn hörten. Alle physikalischen Voraussetzungen des Knalles wären gegeben, nur die Übersetzung in unsere subjektive Sinnesempfindung »Gehöreindruck« wäre vom Vorhandensein eines entsprechend organisierten Wesens abhängig. Schon durch Übertragung durch ein Telephon könnte der Knall doch sogar außerhalb der sinnlichen Wahrnehmbarkeitszone

wieder hörbar gemacht werden. Genau so ist ja jeder Raum, in dem wir uns befinden, heute angefüllt mit unzähligen drahtlos verbreiteten Klangsendungen, d. h. mit einem chaotischen, betäubenden, »unhörbaren Lärm«, der zweifellos in dem hier gemeinten Sinne »objektiv« vorhanden ist. Wir spüren nur nichts von der Existenz dieser Klangsendungen und bemerken sie nur solange nicht, bis wir sie durch eine geeignete vermittelnde Vorrichtung in die Sprache unserer Sinne zurückübersetzen. Nur in diesem Sinne ist das »objektiv« zu verstehen, wenn ich sage: das, was als Drittes zwischen Klängen entsteht, das, was wir bisher als nur subjektives Hinzutun durch den Hörer oder als »persönliche Wirkung« des Musizierenden angesehen haben, das ist auch objektiv vorhanden ohne den Hörer, der es erst durch seinen Apparat in den Musikeindruck übersetzt. Der Hörer ist nur nicht gewöhnt, diesen Musikeindruck bewußt vom Klangeindruck zu sondern. (Unbewußt tun wir das fortwährend, wenn wir z. B. zwischen »lebendigem« und »trockenem« Musizieren, zwischen »musikalischem« und »unmusikalischem« Spiel unterscheiden.) Ein statt nur auf Schallwellen reagierender, in irgend einer Weise auch auf diese »Energien« reagierender Apparat, müßte dieses Dritte auch registrieren; eine nach Erkennen des Wesens dieser Energie konstruierte Vorrichtung müßte sie auch »messen« können. Wir sehen oder fühlen doch auch nicht, was als Elektrizität in einer Leitung vorgeht, wenn wir eine Maschine, von ihr getrieben, laufen sehen, oder wenn wir gar nur die Leitung selber von außen betrachten. Aber wir können sehr wohl, wenn wir selber uns in eine Leitung dazwischenschalten, einen »Schlag« bekommen, d. h. einen Sinneseindruck der in ihr wirksamen Kraft bekommen, eine Übersetzung dieser Energiewirkung in die Sprache unserer Sinne — aber nicht mehr! Hätte man sich darauf beschränkt, sich immer nur damit zu beschäftigen, wie Elektrizität auf unseren eigenen Körper wirkt, so hätten wir diese Energie wohl genau so wenig näher kennen oder beherrschen gelernt, wie wenn man immer nur von der Analyse der »leitenden« Stoffe Aufschlüsse erwartet hätte. Sobald wir die Energien, die durch Klangbeziehungen wirksam werden, als Musikeindruck empfinden, haben wir sie auch bereits in einer bestimmten einseitigen Weise durch unseren Sinnesapparat interpretiert. Die Akustik hat geglaubt, Musik — also das Klangbeziehungsresultat — gehe sie als ein Subjektives und Psychologisches nichts an, sie habe nur mit dem »Greifbaren« der Klänge zu tun. Aber auch das, was als Drittes aus Klangbeziehungen entsteht, muß »greifbar« sein. Es ist greifbar in gleichem Sinne wie das, was aus Kupfer und Zink entsteht, wenn sie mit Säure in Berührung kommen. In die »Akustik« gehört dies »Dritte« dann allerdings kaum mehr — aber auch nicht in die

Psychologie! Ich glaube, daß sobald nur erst einmal das Problem aufgeworfen und klar gesehen ist, die physikalische Nachweisbarkeit und Meßbarkeit der Arbeitsleistung dieses Dritten, für das ich vorläufig keine treffendere Bezeichnung als »Energie« kenne, nichts als eine Frage der Zeit ist [1]).

Mit der Erweiterung der Klangfolge über das zum Entstehen der Energie Notwendige hinaus kommt zu dem erkennbaren Wirksamwerden von Energie das Erkennbarwerden einer Zielrichtung, das Zunehmen der »Möglichkeiten«. Das bedeutet, in Beziehung auf den Beobachter gesehen, das Erwecken von ganz bestimmten, mehr oder minder eindeutigen Erwartungen. Das »Ziel« irgend einer Klangfolge, der kürzere oder weitere Weg, mit der entsprechend dem Maße der erregten Erwartung größeren oder geringeren Spannung bis zum Eintreffen des Erwarteten, — die absichtliche (aktiv wählende) Einschiebung von Widerständen zur Vergrößerung der Spannung (Erwartung) — oder die, durch »unerwartete« (aktiv wählende) absichtliche Verringerung der Widerstände (Verkürzung des Weges) erzielte Überraschung — Enttäuschung — das gehört zum stets und von jedem erkennbaren Wesentlichen, das bei einem Geschehen im Nacheinander, als das ein musikalischer Energieablauf nur auffaßbar ist, festgestellt werden kann. Nicht aber gehört dazu die spezielle Stoffbeschaffenheit, wie z. B. die

---

[1]) Ich kenne den Widerstand, der spontan gegen eine anscheinend so »materialistische« Auffassung der Musik überall wach wird. Aber aus der Auffassung des Wesens des Musikvorgangs als eines Energieablaufs im naturwissenschaftlichen Sinne spricht nur eine sachliche Einstellung, nicht aber eine »materialistische«! So seltsam das zunächst auch klingen mag: gerade die bisherige Musikauffassung voll verstiegener sentimentaler »Kunst«gedanken, voller »heiliger Gefühle«, gegen die ich mich wende, sobald sie in die sachliche Betrachtung hineinbezogen wird und diese damit tatsächlich unmöglich macht, ist eine materialistische! Die Musikauffassung, die ich eben darlege, die Suche nach den Gesetzen dieser Energie, will nichts als die sachliche Grundlage finden für das, was nach wie vor jedem zu »fühlen« unbenommen bleibt. Sie stellt sich nur anstatt auf verschwommene, subjektive unklare »Gefühle« auf das Gesetzmäßige aller Vorgänge ein, auf das Erleben von Abläufen allgemeinster Art, auf den Appell an überall latente Funktionen! Der Weg zu jener absoluten Musik, zu deren Erzeugung Maschinen notwendig sind, ist auch nur ein Stück Weg zur »Harmonie der Sphären«. Die heutige Musik ist dagegen eine Musik voller Geräusche, und gerade die heutige Musikauffassung, wie die übliche praktische Einstellung zur Musik ist in einem nicht mehr übersteigbaren Maße materialistisch! Gerade die sentimentale Einstellung, die ihre mangelnde Klarheit hinter Schwärmerei und »Stimmung« versteckt, klebt am Stoff, erwartet ihre Aufschlüsse und ihre Eindrücke vom Stoff, betreibt Musik»verständnis« durch analytische Behorchung des Stoffes, studiert das Leben am Kadaver. Die Musikauffassung, von der ich spreche, bedeutet genau das Entgegengesetzte! Sie lenkt ab vom Stoff und erwartet alle Aufschlüsse allein aus einer möglichst vollkommenen Abkehr vom Stoff!

absolute oder auch bis zu einem hohen Grade die relative Ton-»Höhe«. Die prinzipiell gleiche Erwartung und Spannung kann, wie gesagt, in einem ganz verschiedenartigen Stoff, in einer polyphon oder akkordlich oder sonstwie zusammengesetzten Drahtleitung erzeugt werden.

Einen unwiderlegbaren und als Material für den Skeptiker sehr wertvollen Beitrag für die relative Unwichtigkeit von Einzelheiten des Klangstoffes und für die Unverbindlichkeit der Forderungen unseres Musiksystems erhielt ich gerade jetzt durch eine experimentalpsychologische Arbeit, die mir erst wenige Wochen vor Beginn des Kongresses vom Verfasser zugesandt wurde. Ziel der Arbeit war, Unterlagen für ein »Werturteil über Reinheitsbreite und Konstanz exotischer Musik« zu gewinnen und darüber hinaus zu Klarheit in der alten Streitfrage unserer Musiker, ob von Sängern und Streichern »temperiert« oder »rein« musiziert werde, zu gelangen. Bei der Durchführung dieser Arbeit war wohl an alles andere eher gedacht, als an die Möglichkeit einer Verwertung in einem Zusammenhange wie dem unseren hier. Es handelt sich um tonometrische Untersuchung von 23 Phonogrammen des gleichen, von verschiedenen Versuchspersonen gesungenen Volksliedes. (Otto Abraham, Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied. Psychologische Forschung Bd. IV. Verlag J. Springer.) Da an den hier mitgeteilten Resultaten die Unverbindlichkeit vieler, bisher als unantastbar und selbstverständlich geltender Anschauungen über den Stoff der Musik für das, was für uns das Wesentlichste der Musik ist, besonders deutlich nachgewiesen werden kann, will ich kurz darauf eingehen.

Die Vergleichung der gesungenen Tonhöhen der Melodie (Deutschland, Deutschland über alles) mit den, den Notenwerten entsprechenden, theoretisch errechneten Tonhöhen ergab — ich zitiere hier wörtlich — »enorme Differenzen zwischen den temperiert ausgerechneten Centswerten und den gesungenen und tonometrisch gefundenen Intervallgrößen, außerdem enorme Differenzen zwischen gleichbenannten Intervallen an verschiedenen Stellen der Melodie, und schließlich ziemlich starke Differenzen zwischen identischen Intervallen der verschiedenen Versuchspersonen«. Es sind hier durch exakte Nachmessung der Schwingungszahlen der Phonogrammklänge mit Hilfe des Appunschen Tonmessers — den Sängern selbst unbewußte — Abweichungen von $^3/_8$—$1\,^3/_8$ Ganzton von den Notenklängen beziehungsweise von den theoretisch errechneten Klanghöhen festgestellt worden!! Diese Messungen wurden an Walzen, die von elf ausdrücklich als »musikalisch« (einige sogar als außergewöhnlich musikalische und routinierte Sänger, darunter solche mit dem absoluten Tonbewußtsein) bezeichneten Versuchspersonen besungen sind, vorgenommen.

Es wird klar, was diese ungeheuren Abweichungen bis 1 3/8 Ganzton besagen, wenn man bedenkt, daß die größte Differenz zwischen temperierter und reiner Stimmung (das, worum der Streit, den diese Untersuchung schlichten helfen wollte, geht) nur 1/24 Ganzton beträgt! Trotz dieser ungeheuren Schwankungen der Tonhöhe, denen gegenüber die Unterschiede der reinen oder temperierten Intonation lächerlich gering erscheinen, hatten sowohl Sänger wie Hörer die subjektive Empfindung, daß die Melodie jeweils »richtig« gesungen wurde!! Nichts kann drastischer die ungeheuerliche Suggestion und Diktatur der Notenschrift und der theoretischen Systeme erhellen, die uns immer jeden Sinneseindruck, der von der »Rechnung« abweicht, unwillkürlich im Sinne des »Systems« hat uminterpretieren lassen! Am groteskesten offenbart sie sich in den unermüdlichen Versuchen, das »Reinsingen« im Sinne der für isolierte Einzelklänge errechneten »reinen« oder »temperierten« Tonhöhen zu üben. Mit diesem »Üben« wird immer wieder krampfhaft versucht, ein Ziel zu erreichen, das für die lebendige Musik gar nicht existiert. Erst die Maschine, die keiner Suggestion unterliegt, konnte diese oft gefühlte, nie exakt feststellbar gewesene Subjektivität und Suggestibilität des Hörers wie des Musizierenden unantastbar nachweisen. Der Phonograph ist der einwandfreie, vorurteilslose Zeuge, der — nun vom Stoff her — bestätigt, daß das Wesentliche, was uns dazu führt, einen Musikverlauf wiederzuerkennen und als »musikalisch« oder als »richtig« zu erkennen, gar nicht oder zumindest nur in untergeordneter Weise und in einem ganz anderen Sinne, als die bisherige Musiktheorie, Psychologie und Ästhetik es annimmt, von den jeweiligen Einzelheiten des Klangmaterials und des Klanggehäuses abhängt.

Mit Überraschung und Verwunderung wird hier an Hand des Phonogramms die Feststellung gemacht, daß auch sogar »musikalische« Menschen — (ich würde, wenn überhaupt, sagen, gerade solche) — »gleiche« Klänge, gleichbenannte Intervalle, an verschiedenen Stellen derselben Melodie verschieden hoch intoniert haben. Gleichzeitig wird aber auch zugegeben, daß — obwohl weder »absolut« rein noch »temperiert« gesungen wurde, es doch nicht »unrein« oder gar »unmusikalisch« geklungen hat. Diese Erscheinung muß dem Praktiker schon öfters aufgefallen sein. Da er sie nicht zu deuten wußte, da sie praktisch auch nicht geradezu »störte«, hat er sie sich gar nicht recht bewußt werden lassen und sich gewöhnt, sie als Zufallserscheinungen oder gar als »bedauerlichen« Übelstand hinzunehmen. Erklärt hat er sich diese »Schwankungen« meist mit mehr oder weniger »in Stimmung« sein des Musizierenden oder auch des Beobachters (!!). Der Gedanke, daß der Sänger recht haben könnte und nicht unsere geheiligte sieben-

oder zwölfstufige Tonleiter, daß die Abweichung richtig sein könnte und die Norm falsch, wäre ja auch »undenkbar« gewesen. Unsere Auffassung, daß für die Musik einzelne Klänge nichts bedeuten, der Zusammenhang alles, daß die Beziehungen zwischen den Klängen beziehungsweise die Zielrichtung, in der die Energie wirksam wird, das Wesentliche sind, ermöglicht nicht nur einfache, überzeugende Erklärungen dieser Erscheinungen, sondern auch ein genaues Vorhersagen dieser »Zufälligkeiten«. Die Ausfüllung des »Loches« der Oktave ist auf Grund einer Abstraktion und eines Kompromisses erfolgt. Die verabredete Klang-»Höhe« der Tonleiterstufen mag für die »Tonleiter« gelten, d. h. für ein Gebilde, dessen Oktavziel gleichzeitig die Tonika ist. Sie ist mit historischer Notwendigkeit und Berechtigung einmal für gewisse Verständigungsabsichten künstlich geschaffen und verabredet worden. Was aber für eine solche Tonleiter gilt, hat nichts Verbindliches mehr für die Tonhöhenverhältnisse in der jeweils verschiedenen Umgebung, in der wir solche »Stufen« im Verlaufe einer Melodie wiederzufinden glauben. Die jeweilige Zielrichtung, in der die Einzelklänge nur Wegteilchen, nur Wegstückchen bedeuten, das Ziel, zu dem der Weg strebt, ist entscheidend für den Verlauf der Einzelheiten des Weges! Die sich unterwegs gleichzeitig weg*gestaltend* und weg*weisend* auswirkende Zielrichtung schafft sich erst die für einzelne Wegteilchen jeweils nötige Klang-»Höhe«, und nicht nur diese, sondern auch die nötige Gesamtqualität. Niemals aber entsteht aus errechneten Klanghöhen, aus aneinandergesetzten Wegstrecken, ein Ziel! Das gemeinte Ziel wird in solchen Fällen erst hinterher erkennbar, nachdem das Ende erreicht ist. Während des ganzen Verlaufs fehlt eindeutige Energieleistung, herrscht also nicht Spannung und bestimmte Erwartung, die erst alle Abweichungs- und Wirkungsmöglichkeiten deutlich erkennbar werden lassen kann. Als Eindruck bleibt tastende Unsicherheit und Schwanken — Verpuffen jeder Wirkungsabsicht — Hinlenken des Hörers auf die Gestalt des Stoffes, durch dessen möglichst eingehende Beobachtung er sich dann bis zu einem gewissen Grade für das Fehlen des Wesentlichen schadlos hält! So erzeugt erst »unmusikalisches«, »energieloses« Musizieren das Bedürfnis nach Musik-»Verständnis« oder besser, nun in unserer Sprache, nach Stoffverständnis! Die Oktavenfüllstufen waren nur einmal ein Kompromiß, um die unendliche Vielheit von Klanghöhenmöglichkeiten, die je nach Umgebung und Ziel variiert, für Aufzeichnung und Verständigung faßbar, greifbar zu machen. Heute aber diktiert bei der Gestaltung des Klangmaterials diese Klanghöhenverabredung genau so, wie heute statt der im spontanen Ausdruck wirksamen Kräfte, die Reproduktion nach der Notenschrift diktiert.

Wie leicht das alles deutlich wird, mag ein kleines Beispiel zeigen. Man lasse jemanden, der nichts vom Zwecke des Versuches weiß, etwa eine Klangfolge 1-2-3- singen (-1- als Tonika, als Klangbeziehungszentrum aufgefaßt, und zur Sicherung des Resultates noch durch Klingenmachen eines kleinen musikalischen Zusammenhangs zuvor als Tonika deutlich empfindbar gemacht). Man lasse dieses Melodiestückchen einige Male singen, unterbreche plötzlich durch Zuruf nach -2- und lasse die erreichte Klang-»Höhe« auf sich wirken. Dann lasse man mehrmals 1-2-1- singen und unterbreche wiederum unerwartet nach -2-. Der Vergleich der Klang-»Höhe« der -2- aus dem ersten Melodiestückchen mit der Klang-»Höhe« der -2- aus dem zweiten Melodiestückchen wird ohne weiteres ergeben, daß die erste -2- stets »höher« intoniert wurde, als die zweite -2-. Das erste Mal ist das Ziel am Ende einer steigenden Kurve, und jedes Zwischenteilchen des Wegs nimmt Teil an der »Steigung«. Das andere Mal ist das Ziel ein Zurücksinken zum Ausgangspunkt, und die Kurve wird in ihrem Scheitelpunkt (-2-) natürlich nicht so »hoch« ansteigen, wie wenn das Ziel bei -3- läge. In einer Melodie —Tonika— also 7-6-7-6-7-6--5-7-1- werden die ersten drei »7« beim unbefangenen und unverbildeten Sänger oder Geiger stets »tiefer« intoniert sein (nach -6- beziehungsweise nach -5- orientiert und unter sich noch in kleinen aber ebenso notwendigen Differenzen verschieden) als das vierte »7« (nach »oben«, nach -1- orientiert). Ich benutze »hoch« und »tief« immer in Anführungsstrichen, um anzudeuten, daß wir diese Begriffe hier nur mit Vorsicht anwenden dürfen. Über die, eine Kenntnis der tatsächlichen Vorgänge unendlich erschwerende Suggestion einer Tonhöhenvorstellung wäre noch sehr viel zu sagen. Auch hier wirkt sich eine Quanteneinstellung aus dem Stoff irreführend für das Erfassen der Vorgänge in der Energieentfaltung aus, für die ganz andersartige Quantenverhältnisse maßgebend sind.

In einem musikalischen Zusammenhange — also in einem Nacheinander — kann es selbstverständlich gar keine »absoluten« Ton-»Höhen« geben. Ein Klang -e- oder -a- oder sonst ein Klang hat in einer lebendigen Musik niemals so und so viel Schwingungen. Eine durch den Zusammenhang veranlaßte Abweichung von der errechneten »Höhe« kann niemals »unrein« bedeuten, denn das gleiche -a- oder das gleiche -e- wird in verschiedener Umgebung als Wegstrecke zu verschiedenen Zielen immer verschieden »hoch« sein. Absolute Tonhöhen kann es nur im Partialtonsinne, also im Verhältnis zu einem Grundton, geben. Verbindlich sein können sie nur innerhalb eines Zusammenklanges, eines im vorhin angedeuteten Sinne vertikalen

Ausschnittes, nur außerhalb eines Ablaufes, nur für aus einer Beziehung heraus isolierte Klänge. Die absolute Höhe kann in der lebendigen Musik nur den Sinn haben, eine Vereinbarung für die Verabredung gemeinsamer Ausgangs- beziehungsweise Endpunkte innerhalb des »Stoffes« zu ermöglichen. Die heutige Musikübung läuft einem falschen und unklaren Reinheitsideal nach. Das jederzeit fühlbare »Problematische« der Reinheit unseres Musizierens ist nicht in dem Problem »mathematisch-rein« oder »temperiert« begründet. Die meisten beim praktischen Musizieren auftauchenden Intonationsschwierigkeiten verschwinden, sobald wir nur die jeweiligen Spannungsziele, die Richtung, in der die Energie wirksam werden will, sich auswirken lassen. Auch Gehörbildungsübungen können deshalb niemals zum »Rein«-Singen und zum »Rein«-Spielen führen. Im Gegenteil: jedes gesunde Ohr hört so gut, daß es durch nichts »verbessert« werden kann. Alle Meß- und Treffübungen an isolierten Klängen müssen von unserem Standpunkte aus viel eher »verbildend«, das natürliche Empfinden für den Zusammenhang störend wirken. Sie werden die Bindungen an den »Stoff« nur immer noch verstärken.

Die Vorschläge und Versuche, durch Einführung von 1/3-, 1/4-, 1/6-Tonsystemen, durch Klanghöhenveränderung neue musikalische Möglichkeiten zu erschließen, sind auf eine ganz richtige Empfindung von der Unzulänglichkeit unserer zwölfstufigen Skala zurückzuführen. Aber nicht nur unsere zwölfstufige, sondern auch jede andere neue Skala müßte sehr bald diese Empfindung erwecken. Denn jede festgelegte Skala bedeutet Einschränkung der unbedingt notwendigen, den Bedürfnissen des jeweiligen Zusammenhangs nachgebenden, elastischen Differenzierungsmöglichkeit. Da man die Störungsquelle in der Art der Skala statt in der Tatsache der Skala sucht, so hofft man, sie durch eine neue, vorher festzulegende Strukturvariante beseitigen zu können. Solange man aber nicht auf ganz anderem Wege die Sicherung einer ungestörten Energieauswirkung anstrebt, solange laufen die Bemühungen, durch eine weitere Unterteilung oder andersartige Einteilung des Klangmaterials zu befriedigenderen Resultaten zu kommen, in einer ganz falschen Richtung: das unelastische »System« wird beibehalten, nur seine Stufeneinteilung wird noch weiter differenziert. Nur die Zahl festgelegter Nuancierungsmöglichkeiten wird vergrößert. Alle diese Bemühungen bleiben in dem Versuch, zu zerteilen und zu berechnen, in dem Versuch, noch andere Sorten von Klang-Material, als die zurzeit gebräuchlichen zu schaffen, stecken. In Wirklichkeit gestaltet die jeweils wirksame Energie in dem Maße, in dem man ihr gestattet, sich auszuwirken, sich die jeweils notwendigen Qualitäten des Materials selbst. Niemals kann das durch Berechnungen, bei deren

Aufstellung die Existenz dieser Energie ignoriert wurde, erreicht werden. Solche Vorschläge und Versuche bleiben stets ein Bemühen im »Stoff« und für den »Stoff«. Je klarer das Ziel dieser Energie (Art und Quantum der zu leistenden Arbeit) erkannt, empfunden, gesehen beziehungsweise vorausgehört wird, desto selbstverständlicher werden die Zwischenetappen auf dem Weg zu diesem Ziel »richtig«. Das gilt natürlich nicht nur für die »Reinheit«, für Art und Auswahl der »Höhen«-Unterschiede! Es wird dann ebenso auch unwillkürlich dynamisch, metrisch, rhythmisch usw. in einer von den üblichen theoretischen Vorschriften im gleichen Sinne abweichenden Art klar und »richtig« abgestuft. Die Darstellung und der Ablauf werden bis in alle Einzelheiten »richtig«, denn es stellt sich das ein, was wir überall und immer in der Welt als Ausdruck, Beweis und Wirkung von Zielbewußtheit, Zielklarheit und Zielsicherheit finden [1]).

Das eben Gesagte bezieht sich nur auf die illusorische Verbindlichkeit der theoretischen Vorschriften über den Stoff, auf die sekundäre Rolle, die das Klang-Material gegenüber dem musikalischen Zusammenhang spielt. Aber es ist leicht, aus der uns allen zugänglichen Praxis eine Fülle von Beweisen auch für die untergeordnete Bedeutung ganzer Klanggehäuse gegenüber dem Wesentlichen der musikalischen Energie beizubringen. Es bedeutet kein Abschweifen in das Gebiet der Kunst, wenn ich daran erinnere, welche Gestalt und Wirkung eine Mahlersche Symphonie vorstellt, sobald sie etwa ein Klemperer dirigiert, oder sobald die gleiche Symphonie von einem braven Routinier dirigiert wird. Was geht in beiden Fällen in diesem Gehäuse vor? Die verschiedenartigste Energiewirkung im gleichen Gehäuse durch den gleichen Stoff [2])!

Umgekehrt kann aber auch — was noch viel drastischer und überzeugender für die sekundäre Rolle des Stoffes spricht — in dem ganz und gar veränderten Stoff, in einem bis zur Unkenntlichkeit entstellten Gehäuse, die grundsätzlich gleiche energetische Situation geschaffen werden! Ich meine das, was

[1]) Ich kann hier wieder nur andeuten, hinweisen, wie sehr unsere Auffassung der Musik als Energie auch für den Klangstoff — sowohl für die Art seiner Darstellung, wie für das Erfassen der gesetzmäßigen Beziehungen innerhalb des Klanggehäuses — zu einer bis in die kleinsten Einzelheiten sich auswirkenden verlebendigenden Umwälzung führen muß.

[2]) Das eine Mal haben wir es mit dem instinktsicheren, »begabten« Erfassen und damit Wirksammachen der Zielrichtung der Energie zu tun — das andere Mal mit dem den gegebenen Vorschriften entsprechenden Klingenmachen des Notenbildes der Partitur; dies Klingenmachen vermischt mit dem Niederschlag des persönlichen »Temperamentes«, dem Produkt von zufälligen Instinkt-Restwirkungen und von »in-Stimmung-sein«.



bei den jedem bekannten »Variationen über ein bekanntes Thema« vor sich geht. Trotz gekünstelter Veränderungen und Verzerrungen des Klanggehäuses — trotz gleichzeitiger vollkommener Verwischung jener »Elemente«, Rhythmus, Harmonie und Melodie, kann doch stets das Wesentliche des ursprünglichen Themas erkennbar bleiben, ohne daß auch nur eine Note aus dem ursprünglichen Thema dabei zu erklingen braucht! Noch überzeugender und den naheliegenden Einwand der Gedächtnisnachwirkung des vorher gespielten oder des vorher schon genannten Themas von vornherein ausschaltend, ist es, wenn man umgekehrt wie üblich von der Variation ausgeht, die Variation als »Rätsel« benutzt — wenn man mit der Variation über ein dem Hörer bekanntes Thema (etwa über ein Volkslied) gleich anfängt, das Thema vorher weder spielt noch nennt und allein aus den Variationen erraten läßt, welches Thema gemeint ist. Auch in diesem Falle kann jeder — auch wenn das Gehäuse, der Stoff bis zum letzten Elementchen verändert worden war — das zugrunde liegende Thema erraten. Mit nichts anderem läßt sich so überzeugend klar machen, wie sehr die »Grundlagen« unserer Musik: Rhythmus, Melodie, Harmonie — sekundäre Stoffeigentümlichkeiten sind! Je mehr der Zuhörer dabei auf den Stoff achtet, desto mehr wird er natürlich durch Stoffveränderungen, durch Abweichungen vom Gewohnten, irre geführt. Je weniger er überhaupt *zu*hört, das heißt, je vollkommener er nur den Energieverlauf auf sich wirken läßt, desto schneller drängt sich das in seinen wesentlichen Spannungsbeziehungen — auch bei völliger Stoffveränderung — gleich gebliebene Urbild auf, — desto leichter und sicherer kann erraten werden, was gemeint ist.

* * *

Das »*Zu*hören«, das Richten des beobachtenden und messenden Bewußtseins auf den Klangstoff muß notgedrungen zum Hängenbleiben an stofflichen Einzelheiten und Eigentümlichkeiten, an — im Sinne des Gesamtverlaufes — Akzidentellem führen. Das übliche *Zu*hören verhindert geradezu das Erkennen der gesetzmäßigen Beziehungen. Um Gesetzmäßigkeiten auffinden und empfinden zu können, um nicht immer wieder vom Akzidentellen des Stoffes abgelenkt und in Anspruch genommen zu werden, müssen wir auch beim Beobachten und Aufnehmen von Klangzusammenhängen unsere Einstellung und unsere Blickrichtung oder besser unsere »Hör«-Richtung von Grund aus verändern — eine grundsätzliche Wendung in unserem Verhalten zum musikalischen »Stoff« vornehmen. Damit kommen wir zur psychologischen Seite des Problems, zur Untersuchung der Haltung, die jeder Einzelne einzunehmen hat, wenn

er durch praktische Erfahrung bei Ausdruck und Eindruck, Bestätigung und Vertiefung des bisher Gesagten gewinnen will. Hierbei ist nun zur Verdeutlichung und zum Überzeugtwerden die selbsttätige Erfahrung an Klangerlebnissen tatsächlich durch nichts und in keiner Weise zu ersetzen. Ich bitte Sie deshalb, das nun noch Folgende wirklich nur als gröbste Andeutungen aufzufassen [1]).

Wir sind daran gewöhnt worden, sobald wir Musik »aufnehmen« wollen, besonders gut *zu*zuhören, mit möglichst gespannter Aufmerksamkeit nach außen — auf den Stoff der Musik — zu horchen. Als das Ideal für das geglückte Aufnehmen von Musik gilt, daß der Hörer möglichst alle Einzelheiten des Klangkörpers unterscheiden, sondern und erkennen kann — daß ihm möglichst viel von der Einzel-Konstruktion des Stoffes bewußt wird. Das Ganze nennt sich dann Musik-»Verständnis« — und mit Recht —; denn zugänglich wird auf diese Weise der Teil, aber nur der Teil des Musikerlebnisses, der sich an den »Kunstverstand«, an das intellektuelle Vergnügen der Erkenntnis, wie so etwas gemacht wird, wendet [2]). Mit voller Berechtigung erklärt denn auch der »unmusikalische« Laie: »Ich verstehe nichts von Musik«. Gleichzeitig aber sagt er, daß er trotzdem »oft« große Freude empfinde, wenn er Musik höre. Dies »oft« des Laien ist meist aufschlußreicher für die jeweilige Qualität der Produktion, dafür, ob musikalische Energie wirksam geworden ist, als das Urteil des »sachverständigen« Kritikers. Denn: »verstehen« kann ich — wenn überhaupt — immer; nach der üblichen Ausdrucksweise »Freude haben«, »Miterleben«, nur dann, wenn die Reproduktion lebendig und zielbewußt war. Der »Laie«, dem der Stoff nichts bedeutet, ist so im Grunde der

[1]) Auch hier können uns Notenbeispiele, die doch nur dem musikalisch Gebildeten und Verbildeten verständlich wären, und die auch für diesen doch immer nur »Stoff« blieben, nichts helfen. Wie schon gesagt, wäre eine eindeutige Illustration nur durch Phonogramme möglich, oder höchstens noch durch eine, von der Notenschrift (Stoffaufzeichnung) abweichende, unabhängige, dem Leser noch nicht geläufige Art der graphischen Darstellung von energetischen Vorgängen.

[2]) Ja, es gibt auf Grund der üblichen Erziehung und Einstellung zur Musik heute genug Menschen, die sich dann schon nicht mehr ungestört und unbefangen dem Eindruck eines Musikstückes und ihrem Vergnügen der Stoffbeobachtung hingeben können, wenn sie vorher nicht auch genau wissen, »von wem« das Stück ist und möglichst auch noch, welche Opuszahl es hat und aus welcher Tonart es geht; denen der ganze »Genuß« verdorben ist, wenn sie vor Beginn des Konzerts kein Programm mehr bekommen konnten. Während des ganzen Verlaufes müssen sie sich dann den Kopf darüber zerbrechen, von wem das Stück wohl sein könne. Diese Einstellung ist naheliegend und verständlich, da, wenn man schon nichts vom Wesentlichen haben kann, man doch möglichst viel über den Stoff wissen möchte. Und welche Freude, wenn man »richtig« geraten hat; welch neuer Beweis, wie »musikalisch« man doch ist!

Musik viel näher, als der »Fachmann«. Er ist weder durch einen besonders künstlich organisierten Stoff, noch durch eine besonders virtuose Darstellung zu bestechen — noch kommt er in Gefahr, sich mit Hilfe seines »Verständnisses« unbewußt für das Fehlen des Wesentlichen schadlos zu halten. Mit dem Musik-»Verständnis« sucht man jenen Teil des Vergnügens, den man auch bei der Musik haben kann; jenes Vergnügen des »Bescheid«-Wissens, des »Sich-orientieren-könnens«, das wir bei allem, was von außen an uns herantritt, haben können. Die übliche Überschätzung des Musik-»Verständnisses« ist umso verwunderlicher, wenn man bedenkt, daß es doch gerade als die charakteristischste Eigentümlichkeit der Musik gilt, »daß die Klänge unmittelbar, ohne Umweg über Intellekt oder ,Verständnis' zu uns sprechen«. Die Möglichkeit der Reaktion auf das Wesentliche der Musik, auf die Art von Auswirkungen, die einzig und allein ihr vorbehalten ist und die sie gerade von allen anderen Ausdrucksarten zu unterscheiden scheint, wird aber durch das Streben nach »Verständnis« von vornherein verbaut. Ich sage: »die sie zu unterscheiden scheint«; denn die Verhältnisse liegen im Grunde überall gleich. Im gleichen Sinne, wie bei der Musik, haben wir unser aktives Verhalten beim Aufnehmen auf allen anderen Gebieten, einerlei ob Farbe, Linie, Raum, Wort oder Körperbewegung — nachzuprüfen und Stoff und Funktionen wieder deutlich zu scheiden. Wir können ja nie und nirgends etwas wirklich verstehen, wenn wir es nicht *zuvor* vernommen haben. Auch hier sehen wir, wie nur »Vernunft« den Zugang zur Funktion öffnet, »Verstand« immer nur Auskunft über den Stoff erhält. Durch das Richten der Aufmerksamkeit nach außen, auf den Stoff, verhindern wir in uns das Entstehen gerade jenes Zustandes vollkommen gelöster Bereitschaft, in dem allein nicht mehr die einzelnen Klangeindrücke, sondern die durch den Ablauf zwischen ihnen entstehenden Energien, Spannungs- und Entspannungszustände sich restlos in uns auswirken können.

Wie sehr die falsche Aktivität gegenüber Eindrücken zur Selbstverständlichkeit auch auf allen anderen Ausdrucksgebieten geworden ist, zeigt nichts so deutlich wie der Sprachgebrauch mit dem Worte »auf-nehmen«. Dies Wort ist ebenso drastisch bezeichnend und aufschlußreich, wie das Reden von »Musik-machen«. Aber nicht genug, daß, statt zu »empfangen«, wir Musik »auf-nehmen« wollen; wir suchen auch noch überall zu *be*greifen, wo wir uns zunächst nur dürften *er*greifen lassen! Das Wesentliche, das beim Empfangen eines lebendigen Eindruckes — gleichgültig, ob er von außen, oder aus der Vorstellung kommt — stets zuerst vor sich gehen müßte,

kann auch wieder nicht treffender, als mit den Worten »ergreifend«, »packend«, »rührend«, »hinreißend« usw. gesagt werden. Immer müssen wir etwas mit uns oder in uns geschehen lassen! Die aktive Haltung am falschen Platz, das Aufnehmen-*Wollen* und Begreifen-*Wollen* — diese den Klangeindrücken entgegengesandte Aktivität und Aufmerksamkeit ist uns so in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir schon dem Säugling in der Wiege zurufen: »Hör' mal hübsch zu« — »hörst du, wie fein das klingt?« — wenn wir ihm eine Rassel vorm Ohr herumschütteln, oder ihm etwas vorsummen, oder wenn von irgend woher eine Uhr schlägt. Und niemand scheint der groteske Unfug bewußt zu werden, der dahinter steckt. (So früh schon fängt jene hemmungserzeugende, falsche Lenkung der Aufmerksamkeit an, von der zu Anfang als Störungsquelle bei dem »Unmusikalischen« die Rede war!) Solange wir nicht einen schalldichten Helm auf dem Kopfe tragen, nehmen ja unsere Sinnesorgane jeden akustischen Eindruck ganz von selbst auf — ganz gleichgültig, ob wir uns bewußt klarmachen, was da geklungen hat, oder gar wie (!) das geklungen hat. Das Erlebnis musikalischen Geschehens ist ganz und gar unabhängig von der mehr oder weniger bewußten Wahrnehmung von Klangfolgen und von dem Erkennen von Einzelheiten des Stoffes. Das, worauf aber heute ganz allgemein und systematisch die Aufmerksamkeit des Hörers gelenkt wird, das, was Gegenstand aller sogenannten Gehörbildung ist: die Schulung der Meßfähigkeit, das möglichst weitgehende Analysieren und Erkennenkönnen von Einzelheiten des Klanggehäuses bezieht sich — genau wie die Anleitung zur Beherrschung von Instrumentaltechniken auch — tatsächlich immer nur auf das Sekundäre des Musikerlebnisses, auf das, was wir als »Stoff« bezeichnet haben. Aus dem gleichen Grund ist jede »Einführung«, jede Anleitung auf Umwegen über andere Gebiete, durch Bilder oder Begriffe (die Gewöhnung an die Frage, »wie« etwas geklungen hat!), auch jede Anregung zu musikalischen Äußerungen, etwa auf dem Umwege über das Vertonen von Worten, abzulehnen. All das kann immer nur vom Wesentlichen wegführen. Jede Lenkung der Aufmerksamkeit auf etwas »außerhalb« des Hörers muß nicht nur erschwerend wirken, sondern kann das Zustandekommen des Musikerlebnisses, das Ablaufenlassen der Energieleistung in uns selbst sogar endgültig verhindern[1]). Auch auf einer

[1]) Hier noch eine Bemerkung über den »Unmusikalischen«, die früher noch nicht hätte verstanden werden können. Er versagt oft in seinen Urteilen, nicht weil er kein »musikalisches Gehör« hat, sondern weil er zu krampfhaft *zu*hört — weil er sich mit seiner Aufmerksamkeit an den »Stoff« und da wieder an eine Teileigenschaft der isolierten Klänge, an ihre »Höhe« oder besser Helligkeit »klammert«.



und derselben Antenne kann ich nicht zu gleicher Zeit »senden« und »empfangen«! (Wieviel richtiger ist doch der technische Sprachgebrauch, der nicht von »aufnehmen«, sondern von »empfangen« spricht. Auf das »Empfangen« müßten wir bei allen Eindrücken, die von außen kommen, uns nämlich zunächst auch immer beschränken, bevor wir etwas von ihnen und über sie wissen wollen!) Das hier Gesagte gilt in gleicher Weise auch für den Ausdruck. Wer etwas ausdrücken will — gleichgültig, ob er sich den *Stoff* dafür gleichzeitig selbst schafft, oder nur von anderen gelieferten *Stoff* »reproduziert« — muß das Auszudrückende genau so vorher in sich vernommen haben — muß nach einem »inneren Diktat« handeln, wie der nur Aufnehmende auf ein Diktat von außen reagiert.

Und nun können wir von einer ganz anderen Seite her — ohne Bilder aus der Architektur oder Elektrizität — noch einmal sagen, was mit »Stoff« gemeint ist: Stoff ist das, was sich aufdrängt, wenn ich *zuhöre*, wenn ich aktiv Aufmerksamkeit auf die Klänge selber richte. — Musik — Klangenergie — ist das, was empfindbar wird, wenn ich mich völlig passiv (auch körperlich entspannt, gelöst), »empfangend« verhalte und nur reagiere.

Also nicht mehr zuhören (eine recht schwierige Aufgabe für jeden Menschen, der durch unsere Erziehung gegangen ist!), nicht mehr die Aufmerksamkeit nach außen lenken, nicht mehr aufnehmen wollen, sondern empfangsbereit sein, nach innen in sich hineinhorchen, — das ist die Haltung, die als Voraussetzung vom Hörer und Beobachter gefordert werden muß, wenn er eindeutig und klar das Wesentliche der Musik, das Gesetzmäßige der Verläufe und ihrer Abweichungen, die »Möglichkeiten« in der Musik soll finden, empfinden, erkennen, sondern und — äußern können. Nicht stets zur Unzulänglichkeit verurteilte Versuche zur Erlangung eines Musik-»Verständnisses« durch Stoffbetrachtung oder -behorchung, sondern Entwicklung eines klaren Musikempfindens durch Appell an das in jedem Menschen latente Funktionsbewußtsein! Sobald wir uns im eben angedeuteten Sinne wirklich passiv verhalten, indem wir den Klangenergien, bei denen es sich ja nicht um die brutale Wirkung von

---

Dadurch ist er nicht nur unfähig, eine Energiewirkung zu empfinden, sondern er kann auch nicht einmal auf die Totalqualität des Einzelklanges, in der die Helligkeit die wenigst charakteristische Rolle spielt, reagieren. An dieser Totalqualität, an der Physiognomie dieses Klanges könnte er sogar den Einzelklang jederzeit mit Sicherheit wieder erkennen! Man kann hier vom »Unmusikalischen« mit Recht sagen: er sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht, er erfaßt Musik vor lauter Klängen nicht.



1000 Voltspannungen handelt, nur gestatten, sich unbehindert in uns auszuwirken, indem wir ihrem Ablauf keinerlei Widerstand mehr entgegensetzen, gelingt es jederzeit, alle ihnen entsprechenden Funktionen in uns zur Auslösung zu bringen. Je konsequenter die Abwendung von der Stoffbetrachtung durchgeführt wird, je mehr wir uns von der Angewohnheit des Zuhörens frei machen, desto leichter und sicherer gelingt es uns, auf die durch den klanglichen Ablauf entstehenden Spannungen und Lösungszustände zu reagieren, desto leichter können die entsprechenden Funktionen in uns ausgelöst werden, desto sicherer können wir ihre verschiedenen Arten auseinanderhalten. Die Aufmerksamkeit, nun nach innen gerichtet, das heißt auf die Konstatierung des Bestehens oder nicht Bestehens von Spannungszuständen, auf das Vorhandensein der Auswirkung von Energien in uns, gestattet jederzeit und mit untrüglicher Sicherheit eine Unterscheidung und Einordnung der verschiedenen Funktionen, die durch die jeweiligen Klangzusammenhänge zur Auslösung gebracht werden. So schwierig und unzuverlässig es ist, auf den Stoff horchend, die Eigentümlichkeiten eines Klanggehäuses durch messende Beobachtung festzustellen, so leicht und untrüglich ist es, die Funktionen und Reaktionen, die durch den jeweiligen Klangablauf in uns ausgelöst werden — die Wirkungen des Gesetzmäßigen — in ihren verschiedenen Arten zu sondern, festzustellen, zu erkennen und damit bewußt zu machen.

Die Forderung, nicht auf den »Stoff« zu achten, sondern den Ablauf *in* uns zu betrachten, ausgelöste Funktionen zu verfolgen, uns über die betreffende Empfindung Rechenschaft zu geben, sie von anderen Arten der Empfindung zu scheiden — bedeutet wohlgemerkt nicht, daß damit nach unserer subjektiven Meinung, nach unseren »Gefühlen«, nach unserem Urteil über schön und häßlich, angenehm und unangenehm, Wert und Unwert der konstatierten Empfindungen gefragt wird. Ganz im Gegenteil! Es kommt allein darauf an (und das ist in der Praxis viel leichter zu erreichen, als man anzunehmen geneigt ist), wie ein registrierender Apparat zunächst nur das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein eines Zustandes festzustellen, unter völliger Ausschaltung der Frage, welche subjektiven Wirkungen wir dabei empfinden und welche Meinungen wir darüber haben. Diese Haltung ist die erste und wichtigste Voraussetzung, unter der allein es gelingt, gesetzmäßige Vorgänge in Klangzusammenhängen jederzeit und sicher zu erkennen.

Sobald wir diese entspannte Haltung erst einmal deutlich empfinden und vom Einsetzen eigener Aktivität sondern können, merken wir auch, daß es sich hierbei nicht etwa um ein Verhalten handelt, das allein beim Aufnehmen in Betracht kommt. Auch für jede Äußerung be-

stehen die gleichen Voraussetzungen. Wir erkennen sehr bald, daß auch, wenn wir uns ausdrücken wollen, es Funktionen in uns gibt, die nichts brauchen als die Erlaubnis zu funktionieren: Funktionen, die, nachdem durch die Ausdrucksabsicht nur erst der erste Anstoß gegeben ist, nun, sofern wir uns nur passiv verhalten, ohne unser Zutun, ihrer Gesetzmäßigkeit gemäß weiter ablaufen. Es ist das der Zustand, in dem uns das Auszudrückende durch das ungestörte Ablaufen von Funktionen gewissermaßen nur »diktiert« wird. Die Störungsmöglichkeiten, die von dem aktivwählenden *Ich* kommen können, vermögen wir dadurch auszuschalten, daß es uns gelingt, sein Auftreten und seine Auswirkungen beherrschen zu lernen. Wir erfahren durch das Erleben bestimmter Klangbeziehungsresultate sehr deutlich und überzeugend, daß es in uns eine Funktionsfähigkeit, ein latentes *Es* gibt, dem wir stets nur zu erlauben brauchen, sich auszuwirken; das sich überall besser orientiert und das immer klarer und sicherer produziert, als das durch ein nur unvollkommenes Wissen irritierte *Ich*. *Ich* und *Es* werden hier nicht als Bilder, als Symbole für irgendwelche geheimnisvolle Kräfte, auch nicht als Ersatz für das »Bewußte« und das »Unbewußte« gebraucht. Das *Es* kann sehr wohl aufhören, »unbewußt« zu sein, bleibt aber trotzdem *Es*. *Es* ist nichts als das, was uns gestattet, das Wesen der noch nicht »angewandten« Gesetzmäßigkeit festzustellen, das, was uns die Grundlage für das Bild unserer absoluten Musik liefert. Ich gebrauche diese beiden Wörtchen hier nur als — allerdings sehr aufschlußreiche — Abkürzungen. Mit Metaphysik hat ihre Verwendung hier genau so wenig zu tun, wie früher die Verwendung des Wortes »objektiv«. *Es* und *Ich* sind in keinem anderen, als in ihrem ursprünglichen Sprachsinne gebraucht: als der Ausdruck für zwei grundsätzlich verschiedene Funktionen! *Es* ist das, was erkennbar wird, wenn es uns gelingt, uns passiv zu verhalten, das heißt, die Aktivität des *Ich* auszuschalten und zu scheiden. *Es* ist nichts als der Ausdruck des ungestörten Ablaufes latenter gesetzmäßiger Funktionen. *Es* liefert den Maßstab für das »Notwendige«. *Ich* orientiert sich an ihm. *Ich* ist der Ausdruck bewußter oder unbewußter Aktivität, — bedeutet die Fähigkeit, unter den neben den gesetzmäßigen Notwendigkeiten zur Verfügung stehenden Abweichungsmöglichkeiten gestaltend, Zweck, Ziel und Absicht verfolgend, zu wählen. Jeder, auch der »Unmusikalischste« ist leicht dazu zu bringen, diese Aktivitätsunterschiede deutlich zu empfinden. Aber so leicht das auch in der Praxis möglich ist, so ist es Anderen eben doch nur mit Hilfe von Klangerlebnissen wirklich deutlich zu machen. Es bleibt auf alle Fälle unerfreulich und mißverständlich, davon reden zu müssen. Jeder vorzeitig abgebrochene

Klangzusammenhang kann von jedermann beendet werden, wenn er den Klangenergien nur gestattet, als solche wirksam zu werden und die angefangene Arbeitsleistung zu Ende zu führen. Man braucht dem *Es* nur zu erlauben, den begonnenen Verlauf fortzusetzen; man braucht — im wahren Sinne des Wortes — nur den Mund aufzutun und Atem zur Verfügung zu haben, und alles andere kommt von selbst: »*es* geht von selbst«. Und wie in solchen primitiven Situationen, so wirkt bei richtiger Anordnung und bei richtigem Aufbau der Erfahrungsgelegenheiten die gleiche latente Funktionsfähigkeit sich als Voraussetzung produktiver Äußerung, wie als latente Grundlage untrüglicher Orientierung aus. Sie gestattet sichere Orientierung sowohl im Energieverlauf wie im Stoff, und auch in komplizierten musikalischen Situationen und Gebilden.

Je deutlicher wir den von keiner Absicht gestörten Ablauf und die Auswirkungen dieser Funktionen erkennen und empfinden lernen, desto deutlicher empfinden wir natürlich — als Kontrast — auch das Einsetzen jeder Art von Aktivität, sobald sie beim Ausdruck (beim Gebrauchmachen von »Möglichkeiten«) wirksam wird. Aller beabsichtigte Eindruck ist nur denkbar auf Grund weniger Möglichkeiten, vom Gesetzmäßigen abzuweichen. Zustande kommen kann er immer nur auf der Grundlage von »Erwartetem«, von latentem Gesetzmäßigem. Dies »Erwartete« kann auf zweierlei Art wirksam werden: entweder durch Befriedigung der Erwartung, oder dadurch, daß Erwartungen nur deshalb erregt werden, um erst die Voraussetzung für jene Wirkungen zu schaffen, die nur durch Vermeiden von Erwartetem, etwa als Überraschung oder als Verzögerung entstehen können. Um diese beiden Möglichkeiten als Grundlage für die Orientierung benutzen zu können, kommt es für die Praxis darauf an, einen Zustand völliger Entspanntheit (nicht Schlaffheit) gegenüber dem Eindruck herbeiführen und genau kontrollieren zu lernen. Es gelingt dann von selbst, die Kontrolle auch über das aktive *Ich* zu gewinnen, das Einsetzen von Aktivität nicht nur einwandfrei konstatieren, sondern auch soweit beherrschen zu lernen, daß es auch beim Ausdruck Funktionen ungestört ablaufen läßt. Auf dieser Grundlage ist es dann leicht, auch beim Ausdruck allein auf Grund des klaren Empfindens für die latente Ablauftendenz nun bewußt — vom Notwendigen abweichend — unter »Möglichkeiten« zu wählen. Das sind alles selbstverständliche Folgen, die sich gegenseitig und rückwirkend ergänzen und verdeutlichen. Das Notwendige wird ja genau so stets erst erkennbar durch das Vorhandensein des Möglichen, wie das Mögliche allein erkennbar ist durch die Existenz des Notwendigen. Den Auswirkungen von Energien, dem Ablauf von Funktionen nicht mehr Widerstände entgegen-

zusetzen, noch durch aktive, voreilige Urteilsbereitschaft den Ablauf zu stören, das ist es, worauf es ankommt, sowohl wenn wir Gesetzmäßigkeiten in ihrer Auswirkung klar erkennen, abgrenzen und beurteilen, wie wenn wir sie beim Ausdruck verwenden wollen. Die Entwicklung der Fähigkeit zur bewußten Kontrolle erlaubt uns von nun an, jedes Auftreten von Aktivität, von Wirkungsabsicht, mit größter Schärfe zu erkennen und zu sondern. Es ist dabei gleichgültig, ob es sich um die Beobachtung des Resultates vom Ausdruck anderer, oder um die Beobachtung des eigenen Ausdrucks handelt. Mit diesem wiedergewonnenen untrüglichen »inneren Maßstab« kann jeder den einzig notwendigen Ablauf in einer exakt umrissenen Situation unterscheiden von den verschiedenen Ablauf-»Möglichkeiten«, kann jeder feststellen, wieweit und an welcher Stelle produktive Aktivität (beabsichtigte — bewußte, oder unfreiwillige — unbewußte) den notwendigen Ablauf (den Weg der absoluten Musik) vermeidend, unter vorhandenen Möglichkeiten wählt. So kann man auch bei klanglichen Abläufen unbedingt sicher »notwendig« und »möglich« unterscheiden, sobald wir die Aufklärung darüber nicht mehr in der Stoffanalyse und Stoffbetrachtung suchen, sondern sobald wir unsere Aufmerksamkeit auf die Spannungsverläufe, auf die Art, Wirkungsrichtung und Arbeitsleistung von Energien in uns lenken. — (Mit unserer subjektiven Meinung, mit unserem Urteil über Wert und Unwert, und mit unseren »Gefühlen« hat das alles, wie schon gesagt, nichts zu tun.) Wir brauchen, um uns zu orientieren, bei neuen Eindrücken dann nur noch jeweils mit dem, in uns latenten, nunmehr klar bewußten Gefühl für die entsprechende gesetzmäßige Funktion zu vergleichen! Damit gewinnen wir auch einen unbedingt zuverlässigen Ausgangspunkt für alle ästhetische Orientierung. Sind wir doch nur dadurch fähig, festzustellen, daß zum Beispiel etwas sinnlos »abgebrochen« wurde, weil in uns durch die geweckte Erwartung die Empfindung der Notwendigkeit eines bestimmten weiteren Verlaufes latent geworden war. Ob etwas »abgebrochen« oder »unterbrochen«, ob etwas »zu kurz« oder »zu lang« usw., können wir auch nur aus dem gleichen Grunde unterscheiden. Zu lang oder zu kurz bedeutet dabei keinerlei Wertung, sondern nur eine Konstätierung; denn die beabsichtigte Wirkung kann ja gerade auf diesem »zu« begründet sein. Jede beabsichtigte Wirkung dieser Art ist ja nur dadurch denkbar, daß man — bewußt oder unbewußt — auf alle Fälle aber immer aktiv wählend vom absoluten Vorbild, hier also vom Bilde der absoluten Musik — abweicht. Sie ist nur dadurch möglich, daß man die latente, als notwendige Lösung empfundene, erwartete und versprochene Fortführung umgeht. Nur dadurch, daß die Empfindung für irgend eine notwendige Ent-

wicklung in uns latent gemacht wird, ist es ja erst möglich, die davon abweichenden Arten als solche aufzufassen. Es gehört schon nicht mehr in den Zusammenhang dieser Auseinandersetzung, nach dem Grunde zu fragen, warum im einzelnen Falle gerade diese oder jene Möglichkeit benutzt und gewählt wurde. Die Entscheidung für eine bestimmte Möglichkeit kann natürlich ebensogut aus Ungeschick und Unfähigkeit, d. h. aus Unklarheit, wie aus überlegener Absicht getroffen worden sein. Hier liegt das Kriterium dafür, ob ein Ausdruck oder ein Werk »gelungen« ist; denn der allein ist ja »Meister«, der wirklich zu »wählen« versteht.

* * *

Erst wenn die Fähigkeit, zwischen den im Ausdruck, wie im Ausgedrückten deutlich erkennbaren Auswirkungen von Aktivität und Passivität klar zu scheiden, soweit gekräftigt ist, daß eine Lenkung der Aufmerksamkeit und des Bewußtseins auf den Stoff sie nicht mehr stören und verwirren kann, erst dann dürfen Fragen nach dem »Wodurch« und »Warum«, soweit sie durch die Untersuchung des Stoffes beantwortet werden können, herangebracht werden. Das gilt sowohl für das Kind, wie für den Erwachsenen, bei dem die Verhältnisse insofern etwas schwieriger liegen, als bei ihm zuvor erst noch der Erziehungsschutt abgebaut werden muß. Daß dies verhältnismäßig leicht möglich ist, habe ich früher schon angedeutet. Ist die ungestörte Reaktions- und Funktionsfähigkeit erst wieder hergestellt, so können wir nicht nur sicher zwischen Stoff und zwischen Energiewirkung, zwischen Resultat von Aktivität und von Passivität, zwischen »möglich« und »notwendig«, zwischen Gesetz und Abweichung unterscheiden, sondern auf Grund der gleichen Funktionen können wir uns nun auch in den Quantenverhältnissen des Stoffes selbst erstaunlich klar und sicher orientieren. Die verwirrendste Vielheit des Akzidentellen wird zur leicht erkennbaren und einordenbaren Variante Eines und desselben. Aktivität braucht nur immer im Ausdruck und da auch nur im Entschluß, in der ersten Initiative wirksam zu sein. Weder zur Konzentration, noch zur Vorstellung, noch zum Erfinden brauchen wir irgend etwas Besonderes zu »tun«. Wir brauchen uns nur zu »erlauben«, uns auszudrücken, brauchen nur die Hemmungen ausschalten zu lernen, von denen früher die Rede war. Wir brauchen Vorstellungen nur zu »erlauben«, aufzutauchen. Auch die tiefste oder nur die tiefste Konzentration ist nichts an sich »Geübtes« — nicht etwas, das erst gelernt werden muß, und keineswegs ein besonderes Ziel. Sie ist immer nur selbstverständliches Resultat einer entspannten vollen Hingabe an Funktionen in uns.

Da wir erst selber einen gewissen Grad von Reaktions- und Funktionsfähigkeit in uns wieder entwickeln und kräftigen müssen, so ist als Voraussetzung für die Verbreitung, Durchführung und Auswirkung der bisher entwickelten Grundgedanken zunächst vor allem eine pädagogische Vorarbeit nötig. Jeder, der sich in unserem Sinne mit Musik beschäftigen will, sei es als ausübender Musiker, sei es als Pädagoge, als Psychologe, Theoretiker oder Ästhetiker, muß diese Funktionsfähigkeit erst ganz klar und sicher in sich selbst entwickelt haben, bevor er erwarten kann, selbständig eindeutige Aufschlüsse zu finden. Um dahin zu gelangen, ist wiederum keine neue komplizierte »Methode« notwendig. Es handelt sich dabei auch nicht um die Auseinandersetzung mit allerlei ausgedachten Theorien und Hypothesen, mit Dingen, die erst noch zu erproben und zu beweisen sind. Es handelt sich um den Niederschlag tausendfältiger praktischer Erfahrungen, um die Anwendung der Resultate aus vielen Tausenden gleichartig verlaufenen Versuchen, um die Durchführung von Einsichten, die im Grunde nichts sind als ein paar primitive Wahrheiten.

Es liegt auf der Hand, welchen Gewinn an Sachlichkeit und Klarheit, an zuverlässigen Einsichten und Orientierungsmöglichkeiten unsere bisherigen Feststellungen für das, was sich bis heute mit wenig Recht Musik-»Wissenschaft« und allgemeine Kunst-»Wissenschaft« nennt, bedeuten kann. Für das Entstehen und Bestehen einer wirklich lebendigen Kultur ist das, was jeder Einzelne für sich persönlich von einer derartigen Arbeit haben kann, sicher noch entscheidender. Das Kennenlernen und Vertrautwerden mit den, bei völlig gelöster, entspannter Haltung wirksam werdenden selbstordnenden und gestaltenden Kräften in uns, das Bewußtmachen und Beherrschenlernen jener latenten Fähigkeiten, in denen sich das *Es*, von dem vorhin die Rede war, bemerkbar macht, wirkt in ganz überraschender Weise auf die Entwicklung der Ausdrucksfreiheit. Das Erlebnis des Entdeckens gesetzmäßiger, vom Einzelnen bis dahin nur unklar »gefühlter«, in Wirklichkeit aber klar erkennbarer und beherrschbarer Funktionen — das Überzeugtwerden von der Fähigkeit, diese Funktionen jederzeit in sich selber wie in jedem Anderen zur Auslösung bringen zu können, bedeutet eine ungeheure Ermutigung und Steigerung des Vertrauens zur eigenen Ausdrucksfähigkeit. Wir haben früher gesehen, welch bedeutsame Rolle die Ermutigung für die Überwindung von Ausdruckshemmungen spielt. Vielleicht wird jetzt noch deutlicher, von wieviel Seiten her gleichzeitig in dieser Richtung gewirkt werden kann. Man merkt sehr bald, daß man sich auf die Gesetzmäßigkeit in sich selbst, auf das Wirken des *Es* mit viel größerer Sicherheit verlassen kann, als auf noch so intensiv geübte technische Fertigkeiten und auf einen

noch so glänzend geschulten Verstand. Was wir damit gewinnen und bewußt beherrschen lernen können, ist nichts anderes, als die Haltung, die jeder »Schaffende«, jeder produzierende »Künstler« unwillkürlich, — meist nur halb bewußt, — deshalb auch nur selten wirklich beherrscht und deshalb nur zeitweise, nur beim »In-Stimmung-sein« sich auswirkend — einnimmt. Es ist die gleiche Haltung, wie sie — noch ganz unbewußt — allen Äußerungen des unbefangenen, noch nicht »geschulten« Kindes zugrunde liegt. Hier ist die Erklärung zu suchen für die Erscheinung der fälschlich so genannten Kinder-»Kunst« und für die scheinbaren Beziehungen zwischen Kinder-»Kunst« und »Kunst«. Beim »kindlichen« Kinde hindert das reflektierende und aktiv werdende *Ich* die ungestörten Abläufe latenter Funktionen, die Auswirkungen des *Es* noch nicht oder sehr viel seltener und schwächer, als beim Erwachsenen. Das Kind reagiert; es reagiert noch nach innen wie nach außen. Die Störung und Zerstörung setzt gewöhnlich erst mit dem Beginn systematischer Unterweisung ein; das heißt: mit der systematischen Lenkung des Bewußtseins auf den Stoff, mit dem Beibringenwollen von Stoff, mit der Gewöhnung an Stoffbetrachtung als Orientierungs- und Auskunftsmittel, mit dem Ablenken von den Orientierungsmöglichkeiten in uns selbst, von denen das Kind noch nichts bewußt weiß, der Erwachsene nichts mehr weiß. Der »Künstler«, und ganz genau so der »entdeckende« Gelehrte, sind diejenigen, die sich diese »kindliche« Haltung herübergerettet, oder, was noch häufiger der Fall ist, nach Kämpfen und Umwegen wieder errungen haben. So wenig diese Haltung Zufallsprivileg zu sein braucht, so wenig braucht sie beim Einsetzen des Bewußtseins verloren zu gehen. Wir haben es in der Hand, das Bewußtsein so zu lenken, das Bewußtmachen durch Schaffung bestimmter Erfahrungsgelegenheiten so zu gestalten, daß es nicht störend und zerstörend wirkt. Wo das bereits geschehen ist, kann doch noch jeder wieder reagieren und funktionieren lernen, sobald nur erst der Erziehungsschutt weggeräumt ist, sobald man sich von der Stoffeinstellung freigemacht hat, unter der die überall latenten Fähigkeiten vergraben liegen.

Wäre das ungehemmte Sichäußern Charakteristikum der Kunst, dann wären allerdings alle Kinder »Künstler« und alle Menschen müßten durch die Wiedergewinnung ihrer Ausdrucksfreiheit »Künstler« werden können. Diese Funktionen sind aber nichts als die unentbehrliche Voraussetzung für allen spontanen Ausdruck, genau so wie für alles Gestaltenkönnen. Da diese Funktionen mit den Inhalten gar nichts zu tun haben, so sind nicht nur Kinder niemals »Künstler«, sondern es sind auch die meisten »Künstler« keine Künstler! Ihr einzig »Be-

sonderes«, ihr »Künstlerisches« beruht ja meist nur auf der relativen Seltenheit einer ungehemmten Ausdrucksfähigkeit, nicht aber auf der Ungewöhnlichkeit und Seltenheit des von ihnen Ausgedrückten! Wir sehen also, daß mit der Entwicklung einer allgemeinen Ausdrucksfähigkeit — der einzigen und ersten Voraussetzung für das Vorhandensein einer lebendigen Kultur — auch die Kunst nur gewinnen kann. Sie wird sich dann erst — allerdings als ein gegenüber der heutigen Ausdehnung nur noch ganz verschwindend kleiner Bereich — rein und deutlich von den allen möglichen Leistungen einer nur zufällig ungehemmten Ausdrucksfähigkeit, die jetzt ob ihrer relativen Seltenheit fälschlich auch als »Kunst« eingeschätzt werden, abheben.

Es ist hier für die Musik dargelegt worden, daß sich das Wesentliche stets nur durch Abkehr vom »Stoff« erschließt und daß es sich dann jedem durch die Gewinnung einer ganz bestimmten Haltung erschließen wird. Wenn das wirklich wahr ist, so können diese Einsichten und Feststellungen nicht nur für ein bestimmtes Gebiet, für einen bestimmten Stoff Gültigkeit haben. Das, was ich hier am Beispiele der Musik klarzumachen versucht habe, ist etwas so Grundsätzliches, daß wir statt Klang ebensogut Farbe, Linie, Körper, Raum oder Wort setzen könnten. Die wenigen Grundeinsichten und Grundforderungen, die uns bei der Musik zu bestimmten Schlüssen und Erfahrungen geführt haben, müssen, wenn sie nur wirklich klar erfaßt und konsequent durchgeführt werden, auch auf allen anderen Gebieten zu denselben Resultaten führen. Wir müssen nur dafür sorgen, daß wirklich von den gleichen Grundforderungen ausgegangen wird: von der scharfen Begrenzung des betreffenden Gebietes; von der Ausschaltung der irreführenden »Kunst«-Einstellung; von der Feststellung der *Allgemeinheit* aller Ausdrucksmöglichkeiten mit ihren gesetzmäßigen Grundlagen — bis zur Vorstellung eines »absoluten« Vorbildes. Von der Trennung zwischen absolutem Vorbild und seiner Anwendung im Ausdruck; von der Feststellung des Vorhandenseins von Gesetzmäßigem, von »Notwendigem«, und von dadurch gegebenem »Möglichem«; von der Notwendigkeit der Sonderung zwischen Stoff und Funktion; von der Scheidung zwischen Möglichkeiten im Stoff und zwischen Möglichkeiten im Bereich der Funktionen — und schließlich von jener grundsätzlichen *psychologischen Umstellung*, die eine Abkehr vom Stoff, Abkehr vom »Aufnehmen«, Ausschaltung der falschen Aktivität und des vorzeitigen Verstehen- und Begreifenwollens bedeutet — bis zu der sich daraus von selbst ergebenden praktischen Beweisführung,

daß es tatsächlich für *alle* Gebiete eine *allgemeine* Ausdrucks- und Aufnahmefähigkeit gibt.

Aussprache.

Oskar Wulff:

Die Kunstforscher sind den Pädagogen viel Dank schuldig für ihre Untersuchungen zur Kinderkunst. Vor allem auf Kerschensteiner ist hinzuweisen.

Zwei Hauptrichtungen sind in den Anschauungen über Kinderkunst vertreten:

1. Die vergleichende (Lamprecht), 2. die aufs Ästhetische, Schöpferische gehende.

Die letztere (Hartlaub u. a.) glaubt irrigerweise, daß alles nur auf die Förderung der freien Phantasiebetätigung ankommt.

Hilker hat gezeigt, daß diese nicht das Entscheidende ist; entscheidend ist vielmehr die Gestaltung. In der Kinderkunst geschieht aber ihre Entwicklung gesetzmäßig bis zum 9.—10. Jahr, zur sogenannten gemischt erscheinungsmäßigen Stufe (Kerschensteiner). Parallelen aus der allgemeinen Kunstentwicklung der Menschheit liegen hier vor.

Paul Menzer:

Wenn wir Hilkers Ausführungen betrachten, so ist vom Standpunkt der Psychologie geltend gemacht worden, was die Phantasietätigkeit bedeutet und wie man sie anregen kann, aber der eigentliche erzieherische Gedanke ist dabei in den Hintergrund getreten. Die heutige Bewegung und Literatur lebt zu sehr von den Fehlern der Vergangenheit. Als ich nach 25 Jahren das Gymnasium betrat, das ich als Schüler besucht hatte, war ich entsetzt. Wenn immer darauf hingewiesen wird, was die Vergangenheit gesündigt hat, so ist das eine Hilfe für eigene Anschauungen. Jetzt ist es an der Zeit zu fragen, inwiefern die Kunst erziehen kann und in welchem Maße sie erziehen kann. Spranger weist in seiner Jugendpsychologie mit Recht darauf hin, daß eine bestimmte Art künstlerischer Erziehung für das Kind geradezu gefährlich werden kann, wie die Art des romantischen Erlebens. Ich fordere, daß wir mit unbedingtem Ernst die pädagogische Frage, die einst Schiller stellte, wieder aufnehmen und dabei auch der Worte Goethes eingedenk sind:

»Jüngling, merke dir bei Zeiten,
Wo sich Geist und Sinn erhöht,
Daß die Muse zu geleiten,
Doch zu leiten man nicht versteht.«

Schlußwort.

Franz Hilker: Wulff hat mich falsch verstanden, wenn er meinte, ich wolle den gesetzmäßigen Verlauf der Entwicklung in der Kinderkunst bestreiten. Meine Meinung ist allerdings in den eigentlichen kunsterzieherischen Problemen verschieden von derjenigen Wulffs. Menzer bemerkte, daß bei meiner Darstellung erzieherische Gedanken in den Hintergrund getreten seien. Absichtlich habe ich das getan, weil diese Dinge bisher schon fast zuviel besprochen wurden. Meine Auffassung der Kunsterziehung wendet sich gerade gegen das romantische Genießen, indem sie darlegt, wie junge Menschen durch eigenes Gestalten zur vertieften Erfassung der künstlerischen Wirkungen und Mittel geführt werden können. In allen diesen Ausführungen habe ich weniger an bestimmte pädagogische Bewegungen gedacht, als an die allgemeinen Aufgaben einer schöpferischen Jugenderziehung. Man muß der kindlichen Entwicklung keinerlei Ziele und Wege vorausbestimmen, sondern die Kräfte sich frei entfalten lassen. Es wäre der Mühe wert, die verschiedenen Auffassungen der künstlerischen Erziehung in einer ausführlicheren Behandlung einmal gegen einander abzuwägen und zu klären.

Alfred Vierkandt:
Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung.

Seit einiger Zeit beginnt die Kunst der niederen Völker allgemeinere Aufmerksamkeit zu erregen. Bis dahin hatte sich die ethnologische Wissenschaft eigentlich nur mit dem Kunst**stoff** befaßt, an anderen Stellen wurde die primitive Kunst wenig beachtet. Auch jetzt vollzieht sich der Wandel wenigstens vorläufig mehr außerhalb als innerhalb der Ethnologie. Soweit dabei wissenschaftliche Motive zugrunde liegen, handelt es sich letzthin um die Abkehr vom Positivismus. Näher betrachtet kommen verschiedene Prinzipienfragen in Betracht.

1. Wir beginnen mit der Frage nach der **Abgrenzung** derjenigen Gegenstände, mit denen sich Untersuchungen über die Anfänge der Kunst zu befassen haben. Nach welchem Gesichtspunkt bestimmt man hierbei, welche Gegenstände eigentlich unter die Rubrik der »Kunst« fallen oder nicht? Zwei verschiedene **Anschauungen** stehen sich hier gegenüber. Für die eine gibt es überhaupt keine scharfe Grenze zwischen Kunstgebilden und anderen Gegenständen, sondern einen allmählichen Übergang. Praktisch rechnet man zur primitiven Kunst alle solche Gebilde, deren äußere Gegenstücke auf höheren Stufen zur Kunst gehören, wie Zeichnungen und Gesänge, Tänze usw. — also alle Gegenstände, die mit der heutigen Kunst durch einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang verbunden sind oder verbunden gedacht werden können. **Maßgebend** für die Abgrenzung ist also die **genetische Beziehung**. Eine scharfe Abgrenzung gegen andere Gebiete ist dabei nicht möglich. Es bleibt auch die Möglichkeit bestehen, daß man innerlich verschiedenartige Gegenstände nur unter einem Sammelnamen vereinigt oder wegen gewisser mehr äußerer Beziehungen zusammenstellt. Was unter Kunst zu verstehen ist, ist völlig klar erst auf höheren Stufen, insbesondere erst bei unserer eigenen Kultur. Geht man aber auf primitive Stufen zurück, so zerfließt dem Betrachter das Wesen der Kunst unter seinen Händen. Und zwar ergibt sich das mit Notwendigkeit aus dem **Wesen der Entwicklung**: wie alles hat sich auch die Kunst erst allmählich entwickelt. Auf primitiven Stufen dürfen wir das, was wir als Kunst kennen, gar nicht erwarten, sondern statt dessen nur Vorläufer, auf die sich der an den Gegenständen unserer Kultur ausgebildete Begriffsapparat nicht recht anwenden läßt. Dieser **evolutionistischen Auffassung** steht nun eine entgegengesetzte gegenüber, die wir als **aprioristische** bezeichnen können. Nach ihr gibt es einen einheitlichen Kern in allen Kunstgebilden aller Kulturen, eine einheitliche Qualität in aller Mannigfaltigkeit der verschiedenen Ausprägungen.

Von diesem Standpunkt aus kann und muß man also von einem Wesen der Kunst sprechen. Zwischen primitiven und höheren Kulturen bestehen hinsichtlich der Qualität ihrer Kunstgebilde nur Gradabstufungen; und der Gegensatz zwischen Kunst und Nichtkunst ist auf allen Stufen in gleicher grundsätzlicher Schärfe vorhanden. Daß er tatsächlich immer leicht zu erkennen oder den Trägern der jeweiligen Kunst selbst bewußt ist, ist damit nicht gesagt.

Wir können den Gegensatz beider Anschauungen erläutern durch einen vergleichenden Blick auf ein anderes Kulturgebiet, nämlich die Religion und speziell die primitiven Religionen. Hier besteht der gleiche Gegensatz der Anschauungen. Die Ethnologie huldigt hier seit Herbert Spencer, Tylor und Wundt fast ausschließlich der evolutionistischen Auffassung. Wundt unterscheidet einmal ausdrücklich in diesem Sinne zwischen vorreligiösen und religiösen Kulten. Die eigentliche, echte Religion beginnt nicht etwa gleich mit denjenigen Erscheinungen primitiver Kulturen, die in der ganzen Literatur als Religion der niederen Völker bezeichnet werden, sondern erst viel höher aufwärts. Das ist nicht bloß im Sinne einer mehr oder minder willkürlichen Klassifikation gemeint oder im Sinne einer bloßen Wertunterscheidung, sondern die Unterscheidung greift viel tiefer. Nach den animistischen und verwandten Anschauungen entstehen nämlich die ersten Religionen lediglich aus gewissen Irrtümern der Phantasie und Urteilskraft, verbunden mit einer Fürsorge für die praktische Lebenserhaltung, die sich nur kraft jener Irrtümer imaginäre Ziele setzt; und die ganze innere Verhaltungsweise der Geisterwelt gegenüber wird folgerecht vorgestellt als völlig gleich derjenigen, die man gegen andere Menschen hegt. Es liegen ursprünglich also lediglich biologische Motive und Interessen zugrunde, so daß von einer spezifisch religiösen Gesinnung in irgend einem, auch dem weitesten Sinne gar nicht geredet werden kann. Wann diese erwacht, ist vielmehr cura posterior, die der Ethnologe gerne dem eigentlichen Religionshistoriker überläßt. — Den entgegengesetzten Standpunkt hat bekanntlich mit der größten grundsätzlichen Schärfe Rudolf Otto in seinem Buch über das Heilige zur Geltung gebracht. Für ihn liegt allem religiösen Leben von vornherein eine spezifische Gesinnung, eben ein Sinn für das Heilige und damit ein besonderes Wert- und Interessengebiet zugrunde, das von vornherein selbständig neben dem biologischen oder dem intellektuellen steht und nicht etwa erst allmählich aus ihnen herauswächst[1]).

[1]) Vgl. meine Abhandlung über das Heilige in den primitiven Religionen in dem Jahrbuch: Die Dioskuren, Bd. I.



Verbreitet ist die evolutionistische Anschauung für alle Kulturgebiete und damit auch für die Kunst bis auf den heutigen Tag überwiegend bei den Ethnologen: Herbert Spencer und der Positivismus, Darwinistische Gedanken und die populäre Fassung des Entwicklungsgedankens herrschen bei ihnen überwiegend bis heute. Die aprioristische Anschauung findet man fast nur in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, in der Philosophie und Psychologie vertreten in Übereinstimmung mit der Überwindung des Positivismus, wie sie sich in diesen Gebieten teils vollzogen hat, teils vollzieht. Worringer hat diesen Standpunkt für die Kunst ebenso prononciert vertreten wie Rudolf Otto für die Religion. Vorher vertrat ihn schon Schmarsow; und ebenso hat Stumpf für das besondere Gebiet der Musik eingehend erörtert, wie die herkömmlichen Anschauungen über den Ursprung der Musik gerade das Spezifische der Musik unerklärt lassen, womit eine ursprüngliche Einheitlichkeit dieses Kunstgebietes natürlich stillschweigend vorausgesetzt ist. Ebenso legt Heinz Werner seinen Untersuchungen der primitiven Lyrik die Voraussetzung einer ursprünglichen ästhetischen Haltung zugrunde.

Eine der wichtigsten Eigenschaften der evolutionistischen Auffassung ist ihre eigentümliche psychologische Grundauffassung. Sie ist eminent naturalistisch, wie eben schon angedeutet: von Haus aus existiert nach ihr im Menschen nur ein einziges Wertgebiet, nämlich das biologische, das der Mensch mit den Tieren gemeinsam hat und das er getreu der Kontinuität der Entwicklung zunächst von seinen tierischen Vorfahren übernommen hat, ohne alsbald zu diesem Wertgebiete weitere hinzuzufügen. Folgerecht gibt es von Haus aus überhaupt keine spezifischen ästhetischen Interessen, Motive und Werte. Alles was nach Kunst aussieht, hat als Motiv ursprünglich nur den Nutzen, einen wirtschaftlichen, sozialen oder imaginär-religiösen oder sonst ein sinnliches Interesse wie etwa das sexuelle. Vor allem macht sich diese Anschauung bei der Frage nach dem Ursprung der Kunst geltend. Hier gilt es überwiegend für selbstverständlich, daß nur der Nutzen in Gestalt etwa der Mitteilung oder des magischen Schutzes oder der Anlockung oder sonst ein sinnliches Interesse wie die imaginative Befriedigung real unbefriedigter Interessen in Frage kommt. Das wirklich ästhetische Interesse wird dabei entweder hinterher oder nebenbei eingeschmuggelt oder ignoriert. Man muß dabei freilich auch zwischen den Zeilen lesen; denn es begegnen uns manche Kompromisse, auch schließlich reine Vertretungen des aprioristischen Standpunktes, bei denen doch der Pferdefuß durchschimmert. Charakteristisch ist z. B. das Staunen über die Tatsache, daß die Kunst Selbstzweck sei, weswegen man sie gerne dem Spiel naherückt; oder die Forderung und Konsta-

tierung, alle Kunst, obschon einem besonderen Triebe entsprungen, habe eine soziale Funktion und diene ihrem Volk als Waffe im Kampf ums Dasein.

Begründet wird der evolutionistische Standpunkt aus dem Entwicklungsgedanken heraus, also aus dem Wesen der Entwicklung, welches einen kontinuierlichen Übergang und Aufstieg fordert, nämlich vom Tierreich zur Menschheit und wieder innerhalb der letzteren, und keine plötzlichen Sprünge duldet. Danach muß auch die Menschheit selber mit einigermaßen tierähnlichen Zuständen begonnen haben. Insbesondere muß zunächst die geistige Welt ihr noch gefehlt und sie sich auf das sinnliche Interesse und Wertgebiet gleich ihren tierischen Vorfahren beschränkt haben. Erst innerhalb der Menschheit selber kann der Aufstieg zu den geistigen Wertgebieten der Erkenntnis, echten Religiosität und echten Kunst allmählich erfolgt sein. Und die Schule Spencers und Tylors nimmt von den heutigen Naturvölkern in der Tat an, daß sie noch ganz oder überwiegend auf das biologische Interessengebiet beschränkt sind. Es liegt dieser Anschauung ein ganz bestimmter Begriff der Entwicklung zugrunde, nämlich ein naturalistischer, für den die Entwicklung allgemein einen äußeren Zusammenhang darstellt zwischen solchen Gebilden, bei denen bestimmte Eigenschaften allmählich aufkommen oder verschwinden. Grundverschieden davon ist bekanntlich der geisteswissenschaftliche oder historische Entwicklungsbegriff, für den jede Entwicklung ein beharrendes Individuelles zum Träger hat, das sich in einer eigentümlichen Verflochtenheit seiner Zustände in wechselnden Formen entfaltet und in seinem Wesen dabei doch immer eins bleibt. Man sieht: der naturalistische Begriff neigt ebenso zur evolutionistischen Auffassung wie der idealistische notwendig zur aprioristischen führt. Aber schon auf dem Boden der Biologie selbst kann man gegen die evolutionistische Auffassung einwenden, daß neben der kontinuierlichen Umwandlung die Mutation steht, die Entwicklung also Sprünge und schöpferische Neugestaltungen nicht auszuschließen braucht. Schon für Darwin befinden sich die Arten nur zeitweilig im Zustand der Umwandlung, sind im übrigen aber Dauergebilde, d. h. Gebilde mit konstanten Eigenschaften. Zu diesen gehören vor allem die Instinkte, die schon der Biologe für jede Tierart als beharrend voraussetzt. Das letztere kommt auch für die menschliche Gattung zur Anwendung mit der Modifikation, daß an die Stelle der einigermaßen starren Instinkte bildsame Anlagen treten, die ihren besonderen Inhalt durch die jeweiligen geschichtlichen Verhältnisse finden. Die populäre Anschauung, daß alles menschliche Verhalten durch die Erfahrung über Lust und Unlust oder Nutzen und Schaden bestimmt wird, ist bekanntlich nicht haltbar. Vielmehr

können solche Erfahrungen nur Tendenzen weiter ausgestalten, die letzthin auf angeborenen Anlagen beruhen. Auf solche Anlagen weisen zuletzt auch die Hauptgebiete der menschlichen Kultur, wie Wirtschaft, Religion, Kunst usw. zurück, wie wir sie überall vorfinden.

Damit sind wir schon zur Begründung des aprioristischen Standpunktes gekommen. Dieser macht aber vor allem noch ein Argument rein logischer Art geltend. Es bezieht sich auf die Voraussetzungen, die für die Möglichkeit des Verstehens gemacht werden müssen. Das Verstehen eines Fremdseelischen ist nur möglich unter der Voraussetzung einer gewissen Gleichartigkeit des Seelenlebens hüben und drüben. Die nächstliegende Annahme einer völligen Gleichheit des Seelenlebens bei allen Menschen verbieten die einfachsten Erfahrungen. Es bleibt nur übrig, diese Annahme einzuschränken auf gewisse letzte Gesetzlichkeiten, gewisse Grundhaltungen und Grundanlagen des seelischen und geistigen Lebens. In dieser Beschränkung ist die Voraussetzung einer Gleichheit des Seelenlebens erkenntnisnotwendig und daher von aprioristischer Sicherheit. Sie gehört zu den Voraussetzungen erster Ordnung, während alle Voraussetzungen über Ungleichheit des Seelenlebens nur aus der Erfahrung geschöpft werden können und Voraussetzungen zweiter Ordnung bleiben: die Gleichheit muß vorausgesetzt, die Ungleichheit muß aus der Erfahrung begründet werden. Die Beweispflicht liegt dem ob, der die Gleichheit bestreitet. Der Tierwelt gegenüber sind wir in dieser Beziehung bekanntlich zu weitgehenden Einschränkungen gezwungen. Der menschlichen Welt gegenüber müssen wir an der Voraussetzung der Gleichheit der Grundanlagen und Grundhaltungen festhalten, solange die Erfahrung sie nicht an irgend einer Stelle als undurchführbar erweist. Insbesondere haben wir keinen Anlaß und kein Recht zu der Annahme, daß die niedere Menschheit nur das biologische Interessengebiet mit uns gemein hat, während die ästhetische oder religiöse Grundhaltung ihnen noch abgehe. Soweit wir heute bereits primitive Zustände zu verstehen vermögen, wird diese Erwartung durch die Erfahrung nicht widerlegt.

Für die Betrachtung der primitiven Kunst ergibt sich hieraus: wir sind berechtigt und verpflichtet, echte Kunst zu erwarten und nach einem ästhetischen Gehalt in den Gebilden zu suchen. Den Wertgehalt wirklich zu erfassen, kann uns natürlich nur in dem Maße gelingen, in dem uns ein Verstehen dieser ganzen Kulturen möglich wird, was wieder mit der eben erst beginnenden Ausbildung einer geisteswissenschaftlichen Psychologie eng zusammenhängt. Die heutige Beschäftigung mit dem Wertgehalt der primitiven Kunst vollzieht sich leider mehr außerhalb als innerhalb der Ethnologie. Die letztere schwankt

mit Vorliebe zwischen gänzlicher Ignorierung der Frage eines Gehalts, indem sie sich auf Materialbeschreibung und Motivforschung beschränkt, und jener überschwenglichen Schätzung, die in jedem Bleistiftgekritzel die Offenbarung eines künstlerischen Talentes erblickt. Gebrochen werden muß bei dieser Betrachtungsweise auch mit jener besonderen Form des Evolutionismus, die mit steigender Höhe der Kulturen ein gleichmäßiges Anwachen des Gehalts in allen Kulturgebieten annimmt. Statt dessen müssen wir dem Prinzip der Individualität auch hier Folge geben: Danach hat jedes Individuum und damit jede einzelne Kultur ihre besonderen Werte für sich. Und ein Aufsteigen zu höheren Stufen bedeutet nicht nur Gewinn, sondern auch Verlust. So hat es namentlich die Tanzkunst in dem von sinnlichem Leben erfüllten Medium niederer Kulturen zu einer relativ sehr hohen Blüte gebracht.

Wenden wir uns den einzelnen Kunstgattungen zu, so enthält die Musik und die Ornamentik der Naturvölker von vornherein einen echten Kunstgehalt durch die strenge Herrschaft der Form, die den erzeugten Gegenständen gegenüber den entsprechenden Sinneseindrücken des täglichen Lebens von vornherein einen höheren Wert zusichert. Die Empfänglichkeit für diesen Formgehalt ist übrigens auch in allen naturalistischen Theorien vom Ursprung und der Entwicklung der Ornamente stillschweigend vorausgesetzt: denn der Wunsch, die bei technischen Prozessen unwillkürlich entstandenen Muster festzuhalten, überhaupt schon das Beachten und Herausheben dieser Muster, setzt eine derartige Empfänglichkeit voraus; ebenso wie die Gewohnheit, bestimmte Formen zu sehen, nur da wirken kann, wo eben diese Formen beachtet und geschätzt werden. — Der menschliche Leibesschmuck ferner ist gewiß zum größten Teil durch außerästhetische Motive bestimmt, aber bei gewissen Fällen des Ringschmuckes und vielfach beim Richtungs- und Behangschmuck wird doch die Erscheinung der Persönlichkeit gehoben. Bei dem Texte der Lieder kommt es darauf an, wieweit sie sich an Ausdruckskraft über die Sprache des täglichen Lebens erheben. Und die Theorie weiß von einer ganzen Fülle derartiger Darstellungsmittel zu berichten; ebenso wie ein Fachmann wie Thurnwald einer Sammlung melanesischer Lieder nachrühmt, daß sich die Sprache in ihnen zu einer maximalen Ausdruckskraft erhoben hat. Ebenso gibt es bei den Erzählungen weitverbreitete Formen der Wiederholung, der Steigerung und der Verbindung beider. An die bildende Kunst brauche ich nur zu erinnern. Es scheint, daß sie nach der Seite des Grausigen und Dämonischen ihre höchsten Wirkungen erreicht. Ob auf diesem Gebiet überhaupt die größten Leistungen primitiver Kunst liegen, oder ob es uns nur immerhin noch leichter

zugänglich ist als die Bewegungskünste und die an die fremde Sprache gebundene Dichtkunst, muß als eine offene Frage gelten.

2. Die Frage nach dem Ursprung der Künste bekommt ebenfalls einen andern Sinn, wenn man eine Ursprünglichkeit der Kunstveranlagung und Kunstschöpfungen voraussetzt. Wenn kein kontinuierliches Hervorgehen aus andersartigen Gebilden vorliegt, sondern ein plötzliches Hervorbrechen einer neuen Kraft, so kann eine eigentliche Erklärung der neuen Gebilde überhaupt nicht in Frage kommen. Fragen kann man nur einerseits nach Anlaß und Bedingungen für die Entfaltung der neuen Anlage, anderseits nach der Vorgeschichte, die für einen schöpferischen Durchbruch überall im Seelenleben vorauszusetzen ist. Fragt man z. B. in diesem Sinne nach dem Ursprung der menschlichen Sprache, so lautet ein Teil der Antwort: ihre Vorgeschichte liegt in einer regen Spiel- und Ausdruckstätigkeit auf dem lautlichen Gebiet, wie wir eine solche in der kindlichen Entwicklung beobachten, sie anderseits auch schon bei den Affen vielfach finden und sie endlich bei den Naturvölkern selbst neben der eigentlichen Sprache in hohem Maße entwickelt finden. Ähnlich wird auch die Vorgeschichte der Künste in einer entfalteten Spiel- und Ausdruckstätigkeit zu suchen sein. Denn diese Spiel- und Ausdruckstätigkeit ist die allgemeine Atmosphäre, in der sich das primitive Kunstleben abspielt, aus der es aufsteigt und in die es wieder herabsinkt. So bleibt der Tanz Spiel und Ausdruck, soweit er ungeregelt ist; und ebenso die Liedertexte, soweit sie sich nicht über die sprachlichen Mittel des täglichen Lebens erheben. Spiel- und Ausdruckscharakter haben ebenso alle Zeichnungen, die sich nicht über die Andeutung und den Hinweis und überhaupt nicht über das Niveau der bekannten Kinderzeichnungen erheben. Wenn hier von Spieltätigkeit gesprochen wird, so will das Wort freilich in einem besonderen und engeren Sinne verstanden werden. Spieltätigkeit ist an sich lediglich der Gegensatz zu Ernst- oder Zwecktätigkeit und kann sich ebenso verschiedenen Zielen oder Interessengebieten zuwenden wie der Ernst selber. Es gibt ebenso biologische Spiele und Kampfspiele wie Verstandesspiele oder ästhetische Spiele; nur die letzteren aber kommen für uns in Frage. Das ästhetische Spiel bedeutet die Beschäftigung mit einem Sinneseindruck um seiner selbst willen, sei es in der Form des Hervorbringens oder des Auffassens und Verarbeitens des Eindrucks, soweit dabei keine Unterordnung unter ein Sinngesetz stattfindet und die Mannigfaltigkeit nicht unter der Herrschaft eines Wertgebotes geregelt wird. Ein solches Spielen bedeutet also ein Verweilen im Kontemplativ-Anschaulichen und damit schon ein ästhetisches Verhalten, aber noch keinen ästhetischen Gehalt. Schon die höhere Tierwelt zeigt Anfänge davon, ebenso wie

das Leben des Kindes davon voll ist; und bei den Naturvölkern finden wir es, wie schon gesagt, überall auch neben der eigentlichen Kunst. Die Regellosigkeit der Eindrücke und ihrer Verarbeitung äußert sich insbesondere als Phantastik, darunter verstanden eine Phantasietätigkeit, die nicht in Fühlung mit dem Objekt steht, sondern rein subjektiv bestimmt wird. Man denke im Bereich der bildnerisch-zeichnerischen Darstellungen an die bekannten Fälle rein willkürlicher Zuordnung zwischen dem Symbol und dem Gegenstand, ohne daß eine Spur von inneren Beziehungen zwischen beiden besteht.

3. Hinter dem ästhetischen Werk aber steht als das ältere und ursprüngliche die ästhetische Haltung. Sie ist der Kunst gegenüber das Primäre sowohl im logischen wie im kausalen und genetischen Sinne. Sie bekundet und betätigt sich auch außerhalb der Kunst. Wir können sie andeutungsweise bezeichnen als einen Zustand des Gleichgewichts zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Eindruck und Reaktion — als einen Zustand, in dem die Eindrücke gesättigt sind mit Gehalt und Bedeutung und jede Kundgebung und Handlung eine Fülle von innerem Leben zur Geltung bringt. Die objektive Möglichkeit zu dieser Verfassung bietet das Leben der Naturvölker in ausgedehntem Maße; und deswegen durchdringt die ästhetische Verfassung, natürlich nicht in isolierter und betonter Form, ihr ganzes Leben. Die Tatsache ist bis jetzt wenig beachtet und noch weniger gewürdigt. Wenn wir aber dank einer geisteswissenschaftlichen Psychologie soweit sein werden, daß wir ein wirkliches Verständnis für die primitiven Kulturen besitzen, dann werden wir auch den Fragen nach ihrem Wert und Gehalt nachgehen können und erkennen, in wie ganz anderer Weise, wieviel tiefer hier alles Künstlerische im Leben wurzelt. Die primitiven Zustände bilden hierin das Gegenbild unserer Zeit. Speziell hinsichtlich der Arbeitsweise hat man den Unterschied schon oft betont: die primitive Arbeitsweise besitzt noch Totalitätscharakter und stellt in anschaulicher Form eine runde Leistung dem Schaffenden wie den Zuschauern vor die Augen. Ebenso kommt, soweit noch keine herrschaftlichen Organisationsformen störend eingreifen, jede einzelne Persönlichkeit zur vollen sozialen Anerkennung: durch keinerlei Druck und Mißachtung gehemmt, kann sie sich frei entfalten; und jeder einzelne findet bei seinem Auftreten in der Anerkennung der Gruppe seinen Wert gespiegelt. Überhaupt ist die allgemeine Herrschaft der Gemeinschaftsverhältnisse zwischen Mensch und Mensch wie zwischen dem Menschen und seinen Werken zu betonen, die jedem Resonanz sichert und ihn sein eigenes Ich in seiner Umgebung wiederfinden läßt. Von hohem ästhetischen Gehalt ist ferner die Sitte mit ihrer fast unbeschränkten Herrschaft: jeder isolierte Vorgang wird durch sie auf eine allgemeine Form ge-

bracht, in seiner Bedeutung betont und gewürdigt und zur Bedeutung des Allgemeinen und Bleibenden erhoben. Es ist dabei auch der eminente Ausdrucksgehalt vieler Sitten zu betonen, der das Innenleben voll zur Entfaltung und Gestaltung kommen läßt; ebenso derjenige vieler Mythen und Riten, die die herkömmliche Betrachtung einseitig nur nach ihrem Vorstellungsgehalt würdigt. Wesentlich ist überhaupt der allgemeine Gegensatz zu unserer rationalisierten Lebensführung mit ihrer reinen Zweckmäßigkeit, die alles unterdrückt, was sich nicht in einen bestimmten Sinnzusammenhang hineinfügt: das Leben ist hier nirgends in eine einseitige Form gepreßt, alles Handeln vielmehr durchsetzt von Ausdruck und Spieltätigkeit. Dadurch wird das Innenleben vor Verkümmerung bewahrt, der Neigung und dem Triebleben ihr Recht gewahrt und der Mensch vor dem Schicksal geschützt, der Sklave der isolierten Forderung eines einzelnen Sachzusammenhanges zu werden. Indem sein Verhalten sich in einen viel breiteren und diffuseren Strom ergießt, vermag er viel mehr seine volle Persönlichkeit zu wahren und das Gleichgewicht zu erhalten zwischen den Forderungen der Außenwelt und den Tendenzen seiner eigenen Seele. Auch die Auffassungsweise der Außenwelt, wie sie sich im Denken und in der Sprache bekundet, kommt mit in Betracht: die Intelligenz besitzt mehr Beobachtungscharakter als zergliedernde und abstrahierende Kraft. Das Denken ist durch seine Anschauungsnähe gekennzeichnet. Und dasselbe gilt von der Sprache mit ihrem über eine Fülle von anschaulichen Nuancen verfügenden Wortschatz und ihren sonstigen der Anschauung sich anschmiegenden Darstellungsmitteln. Man wird diese reiche Pflege der Anschauung schwerlich aus biologischen Notwendigkeiten allein erklären können, sondern darin auch einen Eigenwert der Anschauung bekundet finden müssen. Dazu füge man die beseelende und beziehungsreiche Auffassungsweise der Außenwelt, wie sie sich besonders auf dem magischen und religiösen Gebiet bekundet, kraft deren alles Äußere über die unmittelbare Anschauung hinaus eine tiefere Bedeutung und einen mystischen Zusammenhang mit dem eigenen Leben besitzt, und umgekehrt alles Handeln weitreichende Wirkungen nach außen übt, gemäß den eigenen Wünschen. Kurz alles Äußere, alle Eindrücke sind hier gesättigt mit Sinn und Gehalt; und alles Innenleben schafft sich durch seine Kundgebungen Geltung in der äußeren Welt. Man mag im besonderen damit auch das häufige Auftreten des Unfertigen und bloß Spielerischen, des Mangels an eigentlichem ästhetischen Gehalt in Zusammenhang bringen: die Eindrücke sind hier so gesättigt mit eigenen Zutaten, so reichlich gespeist aus der ergänzenden Regsamkeit des eigenen Seelenlebens, daß der objektive Gehalt davor leichter als bei uns zurücktreten kann. Und man mag es daher als ein allgemeines

Gesetz aussprechen, daß sich in der primitiven Kunst ein allmähliches Fortschreiten von der subjektiven zur objektiven Gestaltung vollzieht.

4. Eine andere für die ethnologische Kunstwissenschaft wichtige Frage grundsätzlicher Art betrifft die Existenz oder Nichtexistenz allgemein gültiger Entwicklungsformen. Ursprünglich hat man sich in der Völkerkunde bekanntlich allgemein zu der Existenz solcher allgemeinen Entwicklungsstufen, zur sogenannten evolutionistischen Auffassung bekannt. Neuerdings ist ihr jedoch eine andere Auffassung entgegengetreten, die den Begriff der historischen Individualität auch auf die niederen Gesittungen anwenden will. Für diesen Standpunkt hat jeder einzelne Kulturkreis seine eigenen und besonderen Entwicklungsformen der Religion oder der Kunst wie jedes Kulturgutes. Die grundsätzliche Berechtigung der neuen Auffassung wird man kaum bestreiten können, und die bisherige Herrschaft der entgegengesetzten Anschauung aus dem großen Abstand der Betrachtung erklären müssen, der eine schärfere und individualisierende Auffassung sehr erschwert: mit der groben Angel der evolutionistischen Schemata kann man nur im Trüben der Ethnologie und Prähistorie fischen (Troeltsch). Gerade für die Kunst, deren Betrachtung überall zur Individualisierung drängt, wird die neue Betrachtungsweise erlösend wirken. Es werden dann auch die Versuche aufhören, die Kunst aller primitiven Völker, der gegenwärtigen wie der vergangenen, aus einem einzigen Prinzip abzuleiten und zu erklären. Insbesondere denke ich dabei an die Versuche, den historischen Materialismus auf dieses Gebiet anzuwenden, speziell die vielgenannten Zeichnungen und Malereien der älteren Steinzeit, der Buschmänner und Arktiker als eine Art notwendige Folge der Bedingungen des Jägerlebens abzuleiten, ein Versuch, bei dem schon Ernst Große vorangegangen ist. Von allen andern abgesehen, umfaßt schon der Umkreis derjenigen Stämme, die als Jäger leben, einen viel größeren Bereich, als ihn jene bevorzugten Künstler ausmachen; von den Zwergstämmen und Australiern abgesehen, gehören auch die meisten sogenannten Hackbauern hierher, weil nur die Frauen bei ihnen den Boden bestellen, die Männer aber als Jäger und Fischer leben und die Kunst Männersache ist. Es wird nichts anderes übrig bleiben, als das Mehr an künstlerischen Leistungen, soweit ein solches vorliegt, auf besondere uns unbekannte geschichtliche Ursachen zurückzuführen, — genau so, wie wir das in andern Fällen tun müssen. So ist z. B. der Typus, der »bilderschriftartigen« Malereien und Zeichnungen auf eine verhältnismäßig kleine Gruppe von Stämmen, nämlich die Eskimo, amerikanischen Arktiker und die Präriestämme Nordamerikas, beschränkt.

Die historische Erklärung muß insbesondere auch zur Anwendung

kommen gegenüber dem Auftreten der Perspektive und ihrem Fehlen bei allen niederen Kulturen. Die ältere noch heute weitverbreitete Anschauung ist hier die, daß sich die Perspektive beim Zeichnen und Malen bei einer gewissen Höhe der Entwicklung von selbst einstellen müsse. Sie bekundet sich unbewußt in dem Erstaunen, mit dem die Forschungsreisenden immer wieder von neuem bei jedem einzelnen Stamme das Fehlen der Perspektive feststellen, — offenbar in der stillschweigenden Voraussetzung, es müsse eigentlich jeder normale Mensch sich zur Höhe der Perspektive erhoben haben, und nur eine besondere Art von Kindlichkeit könne für ihr Fehlen verantwortlich gemacht werden. Tatsächlich ist nur in einem einzigen besonderen geschichtlichen Zusammenhang, als ein einmaliges historisches Ereignis, die Perspektive entdeckt worden; und nur die von ihm berührten Menschen und Stämme haben an ihr Anteil. Diese Frage führt uns zugleich zu den psychologischen Prinzipienfragen hinüber. Ein tieferes Kunstverständnis bedarf natürlich einer besonderen Psychologie der Naturvölker, und die letztere ist wieder nur möglich als Teil einer allgemeinen geisteswissenschaftlichen Psychologie, deren Anfänge wir eben erleben. Wundts Völkerpsychologie hat keinen Anteil an ihr: sie sucht sich den Weg zum Verständnis zu bahnen ohne grundsätzliche Untersuchungen über Strukturverschiedenheiten und verwandte Fragen. Wohl aber wandelt neben andern Fachmännern die Schule Felix Krügers auf diesen Wegen. Einer der Hauptunterschiede zwischen unserem und dem primitiven Seelenleben, das erkennen wir schon heute, besteht in dem verschiedenen Grad der Verwobenheit der Gebilde: bei den Primitiven überwiegt der Komplexcharakter, während wir in viel höherem Maße gliedern und auflösen. Um ein Beispiel zu nennen, so erscheint der Mangel der Perspektive als eine selbstverständliche Seite dieses Komplexcharakters: gezeichnet wird unter stärkster Mitwirkung der Erinnerungen, und nicht so, daß der Künstler sich auf die Anschauung beschränkt und sie möglichst rein herauszuarbeiten sich bemüht. Eine solche reine, von allen derartigen Mitwirkungen früherer Eindrücke freie Anschauung fehlt auf dieser Stufe und muß auf ihr fehlen, weil hier alles Seelenleben Strom ist und nur wenig unter normativen Einflüssen und Korrekturen steht. Es heißt daher den Sachverhalt auf den Kopf stellen, wenn man, wie es ein bekannter und viel zu beachteter Versuch unternommen hat, das Zeichnen gemäß der reinen Anschauung für ursprünglich und die Zutaten aus früheren Eindrücken für eine sekundäre Zutat und besondere Leistung des Verstandes erklären will. Nicht der Mangel der Perspektive bedarf einer Erklärung aus besonderen Umständen, sondern umgekehrt ihr Auftreten; und dieses kann, wie eben gesagt, nur historisch erklärt werden.

5. Zum Schluß ein paar soziologische Bemerkungen. Die Kunst hat hier wie jedes Kulturgut noch lange nicht den Grad der Objektivität erreicht wie bei uns: sie steht dem Menschen noch nicht so selbständig normengebend und fordernd gegenüber wie bei uns. Insbesondere bei den Zeitkünsten fehlt eine Fixierung nach Art unseres Druckverfahrens. Ihre Gebilde sind demgemäß unbeschränkt wandelbar mit der Auffassung und dem Erleben der Menschen. Näher betrachtet sind jedoch zwei Typen zu unterscheiden: der Fall eines fortgesetzten Flusses bei jeder Realisierung, und der Fall einer relativ festen Gestalt, von der nicht absichtlich abgewichen wird. Den fortgesetzten Fluß finden wir speziell bei Erzählungen vielfach erwähnt, während Liedertexte, Tänze und Musikstücke anscheinend überwiegend feste Gestalt haben. Es hängt damit ein zweiter Unterschied zusammen, nämlich derjenige des Einflusses führender Individuen. Solche führenden Individuen sind überhaupt bei allen Stämmen, auch auf den tiefsten Stufen, vorhanden und kommen insbesondere als Urheber für Wandlungen und Neuschöpfungen in Betracht. Wundts Völkerpsychologie hat ihre Funktion zwar in den Mittelpunkt ihres Programms gestellt, dieses tatsächlich aber gar nicht ausgeführt. Die alte romantische Vorstellung von einer Volkskunst als einer Kunst, deren Gebilde ein Volk als Ganzes schafft, ist jedenfalls unhaltbar. Im einzelnen finden sich jedoch merkwürdige Unterschiede. So werden für Lieder, Tänze und mimische Aufführungen vielfach einzelne Künstler als Urheber angegeben mit dem Bemerken, daß diese sich eines echten Künstlerruhmes erfreuen; und ihren Schöpfungen wird dann die von ihnen geschaffene Form von der Gruppe sorgsam gewahrt. Dagegen finden wir für die Erzählungen meines Wissens nirgends individuelle Dichter als Urheber angegeben; so wie umgekehrt auch gerade von den Erzählungen berichtet wird, daß sie bei jeder Aktualisierung fortgesetzt ihre Gestalt wandeln. Die Ursache dieser Verschiedenheit liegt noch im Dunkeln.

Mitbericht.

Richard Thurnwald:

Es scheint mir keine Frage zu sein, daß die Ergebnisse der ethnologischen Forschung auf dem Gebiete der Kunst dahin deuten, daß man von einem »Anfang« der Kunstübung, wie ihn sich die ältere Schule der Entwicklungstheoretiker vorstellte, nicht reden darf.

Trotzdem wird man nicht ganz eines revidierten entwicklungsmäßigen Gesichtspunktes bei der Betrachtung der Kunst der Naturvölker entraten können. Dieser entquillt zwei Ursprüngen: I. der Zunahme der Technik der Hand, und II. der Aufspeicherung des Wissens um Sachen und Zusammenhänge: der Technik des Kopfes.

Wenn wir von »Fortschritt« oder von »Entwicklung« der Kultur sprechen, so legen wir gewöhnlich mehr oder minder unbewußt diese Tatsachen zugrunde (siehe Thurnwalds Artikel »Fortschritt« im Reallexikon der Vorgeschichte, herausgegeb. von Max Ebert, 1925).

Kultur und Kunst sind aber nicht zu trennen.

I. Die Fortschritte der Technik machen sich besonders auf allen den Kunstgebieten geltend, auf denen Materialbehandlung notwendig ist. Ein Volk, das, wie z. B. die Papuaner Neu-Guineas, kaum mehr als drei, höchstens vier Farben, nämlich Schwarz, Weiß und Rot, mitunter noch Ockergelb zu gewinnen oder zu erhandeln versteht, vermag in der Malerei nicht durch großen Farbenreichtum zu wirken. Ein Stamm, der Metalle nicht schmelzen kann, ist auch nicht imstande, Kunstgegenstände aus Kupfer oder Gold zu fertigen. — Anderseits hat die Nachahmung von Stein, Horn oder Beingeräten vielfach die ältesten Formen aus Metall oder Glasfluß, z. B. in der ägyptischen Kunst beeinflußt.

Die Fortschritte der Technik machen sich aber noch über einen indirekten Weg geltend, nämlich über die Gestaltung der Gesellschaft. In der primitivsten Gesellschaft der Jäger, Fänger und Sammler ist jedes Mitglied der Gemeinschaft sein eigener Nahrungsversorger. Es gibt aber Künste, die viel Zeit, Mühe und Kraft erfordern, wie die Herstellung weitläufiger Malereien, großer Plastiken, prunkvoller Bauten. Muße und die Möglichkeit einer spezialisierten und konzentrierten Aufmerksamkeit muß hier erst geschaffen werden. Jäger und Sammler haben dazu wenig Gelegenheit. Schon dadurch sind ihrer Kunstübung Schranken gezogen. Man muß bei der Bewertung der Kunstleistungen und bei der Beurteilung der künstlerischen Fähigkeiten eines Volkes dem Stande und der Art ihrer Technik Rechnung tragen. Die elenden Hütten der australischen Eingeborenen können nicht als Maßstab ihrer künstlerischen Fähigkeiten dienen. Entsprechend den technischen Möglichkeiten, über die sie verfügen, schmücken sie bei Festen nicht nur ihre Körper mit farbigen Mustern, sondern auch Tanzstäbe und Zeremonialgeräte mit geschmackvoll angeordneten Federn, die sie ankleben oder festbinden, schnitzen und ritzen Botenstäbe und Totemhölzer und dergleichen mehr. Hier wird eine Zierkunst gezeigt, die festlichen Gelegenheiten oder magischen Veranstaltungen gewidmet ist, nur zum Teil als Ornament, als Schmuck an Nutzgeräten, an Speeren oder Holzschüsseln, gebunden erscheint.

Die ethnische und soziale Schichtung ermöglicht erst Mußeberufe, sie ermöglicht es erst dem Künstler, sich seinem Betätigungsdrang hinzugeben. Sie öffnet den Weg zur beruflichen Abspaltung geistiger Beschäftigungen, die von jeher durch die Kunst-

wirkung des Tanzes, des Gesanges, aber auch des räumlichen Baus und seiner Ausschmückung festlichen Veranstaltungen Nachdruck zu geben verstand. Die Zauberer und Priester konnten sich besonderer Kunstpflege widmen. Die älteste und primitivste Kunstübung erscheint zwar schon aus diesem Grunde untrennbar mit religiösen Vorstellungen verwoben, aber nicht nur, daß sie im Dienst zauberischer Gedankengänge stünde, sondern auch umgekehrt wird die Kunstwirkung selbst als etwas Religiöses, als der Ausdruck übermenschlicher Wirkung empfunden.

Die Technik hat auf Umwegen über die Domestizierung von Tieren und die Herdenwirtschaft, über Pflug und Ackerbau, über Völkerverschiebung und Raub zur Herrschaft geführt. So erst wurde die Pazifizierung und Zusammenfassung weiter Gebiete ermöglicht. Zweifellos können wir als weiteres unumstößliches Element des Fortschritts, eben im Zusammenhang mit der Technik, die Ausdehnung der Friedensgebiete buchen. Die Macht brachte sich sinnfällig durch Paläste, Tempel und Gräber der adligen Herren und der Könige zur Geltung. Aber alle die Bauten und anderen Kunstwerke, die Wagen, Stühle, Gewebe, Schüsseln, Näpfe, Waffen mit Einlegarbeiten usw., deren Pracht wir heute bewundern, wären undenkbar ohne die Arbeit von unzähligen Sklaven oder Kriegsgefangener oder anderer Höriger. Die Kunstleistungen rühren darum nicht immer von den Vertretern der Herrenschicht her. Der Weg zum Glanz der Kunst ist vielfach mit dem Elend des Sklaventums gepflastert. Es ist der Schatten, den die Leuchte des Fortschritts immer geworfen hat. Dabei lassen wir die Frage beiseite, welche Gemütseinstellung andere Zeiten der Fronarbeit entgegengebracht haben.

Das Verlangen nach dem Genuß an Kunstleistungen stellt, wirtschaftlich gesehen, die Erscheinung des »Luxus« dar, jenes Streben der Menschen, über das »normale Maß« der »notwendigen« Bedürfnisse hinaus zu leben, jene »Funktionslust«, die wir schon von den niedrigsten Primitiven her kennen. Dabei sehen wir die Frauen nicht allein wegen persönlichen Strebens nach Geltung und Gefallen, sondern auch der »Anregungen« und Lebenserleichterungen willen, stets einen mächtigen Ansporn zum Luxus geben, bald auf unmittelbare Weise, bald auf dem Umwege über die Beeinflussung der Männer. Luxus, Kunst und »Kultur« im Sinne von Verfeinerung des Lebens verschwimmen ineinander.

Aus früher gemachten Andeutungen geht hervor, daß es sehr verschiedene Dinge sind, auf die wir uns beziehen müßten, wenn wir von »primitiver Kunst« reden. Zweifellos gibt es eine Reihe von gemeinsamen Zügen, doch werden die ungeheueren Unterschiede, die

etwa zwischen der Kunstübung der Australier und der der Mexikaner bestehen, in der Regel von den meisten, die sich über »primitive Kunst« auslassen, übersehen. Verallgemeinerungen von irgend einem einzelnen Stamm oder Volk auf die Gesamtheit der »primitiven Kunst« überhaupt wirken aber verwirrend und können höchstens einem sensationslüsternen Verfasser entschuldigt werden. So wie die primitive Kultur sowohl gestaffelt, als auch nach Varianten unterschieden werden muß, haben wir auch bei der Betrachtung der primitiven Kunst uns stets der Fülle der Wirklichkeit und der unendlichen Buntheit des Lebens bewußt zu bleiben.

Man kann zweifellos sagen, daß Hand in Hand mit der erweiterten Technik auch mehr Material der künstlerischen Arbeit erschlossen wurde und daß sich dadurch eine Ausdehnung künstlerischer Möglichkeiten bot.

Am meisten tritt das auf dem Gebiete der an materielle Mittel anknüpfenden Künste zutage. Dabei denke ich nicht allein an alle bildenden Künste, sondern auch an die Musik. Die Herstellung von Musikinstrumenten ist an gewisse technische Fertigkeiten geknüpft. Der Ton des Instruments ist fester bestimmt als der einer menschlichen Stimme. Die Instrumentalmusik leitete den Gesang in festere Bahnen. Auf kaum einem anderen Kunstgebiet tritt die Komplizierung der Musik — trotz aller Sonderentwicklungen — in einem fortschreitenden Sinne entschiedener zutage, als in dem Reich der Töne. Die Musik ist durch Anwachsen der technischen Fertigkeiten und Erfindungen also unzweifelhaft bereichert worden.

In entgegengesetzter Weise scheint der technische Fortschritt auf den Tanz eingewirkt zu haben. Die Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeiten auf anderen Gebieten hat im Laufe der Kulturentwicklung dem körperlichen Ausdrucksmittel der Kunst, dem Tanz, Abbruch getan. Die an Technik armen Völker primitiver Kultur haben das körperliche Ausdrucksmittel des Tanzes teilweise zu ganz besonderer Höhe gebracht. Vor allem sind seine Beziehungen hier vielseitiger und es gilt das drastische Wort Marretts: »Die Religion wurde ursprünglich getanzt« — oder wie ich, um Mißdeutungen vorzubeugen, lieber sagen möchte: Tanz und Religion hatten einst die Tendenz ineinander überzugehen, die Religion konnte sich mit Erfolg noch des muskulär-mimischen Ausdrucks bedienen.

II. Als zweiten Punkt nannte ich die Aufspeicherung des Wissens um Sachen und Zusammenhänge und ihren Einfluß auf die Kunst. Dieser Einfluß macht sich hauptsächlich auf dem weiten Gebiet der »Literatur« geltend, und zwar in drei Richtungen: a) in der Länge und in dem Umfang der gedanklichen Ausspinnung. Die

primitive Denktechnik ist nicht imstande, längere Ketten von Ereignissen aneinander zu schlingen. Sagen und Gesänge von Jäger- und Sammlervölkern sind gewöhnlich sehr kurz. Die Ansicht, daß kompliziertere Geschichten aus einzelnen Mosaikstücken märchenartigen Charakters zusammengeschweißt wurden, ist zweifellos berechtigt. b) Die Aneinanderreihung der Gedanken in primitiven Erzählungen besteht oft in bloßer Aufzählung von Tatsächlichkeiten ohne den Kitt kausaler Verknüpfung. c) Die Verknüpfungen beruhen auf einer Denktechnik, welche der analytischen Auflösung der Tatbestände entbehrt. Auf diese Weise erhalten viele Handlungen »zauberischen« Charakter, ohne daß die Dichter an »Wunder« in unserem Sinne denken. Es ist der Charakterzug vieler Märchen. Das Eingreifen übermenschlicher Kräfte gehört in den alltäglichen Ablauf der Dinge. Das primitive »zauberische« Denken gefällt sich in egozentrischen Beziehungen und in bequemen, äußerlich-erscheinungsmäßigen Verknüpfungen.

Dabei braucht keineswegs das künstlerische Element zu fehlen. Außerdem dürfen wir nicht vergessen, daß die Kausalzusammenhänge, ihre Kenntnis oder Vermutung, von sehr verschiedener Bedeutung für die mancherlei Lebensfragen sind. Die Annahme über den Kausalzusammenhang der Mondphasen hat viel weniger Bedeutung als etwa die über das Zustandekommen von Krankheiten oder der Glaube an Tötung durch Verzauberung. Gewisse Seiten des Lebens werden fast gar nicht oder nur ganz wenig davon berührt, wie Freundschaft und Haß oder das Liebesleben.

Der künstlerische Reiz primitiver Geschichten für uns rührt teilweise daher, daß solche Gegenstände behandelt werden, die außerhalb der Beeinflussung durch die Technik liegen, und die mit ihrem Gehalt an allgemein menschlichen Einsichten rühren oder als persönlich zu gewinnende Weisheiten wirken. Teilweise aber hängt er mit einem Stück bequemen und primitiven Denkens und sinnfälliger Gedankenverknüpfung zusammen, die auch in uns noch mit großer Stärke lebendig ist und durch unser analytisch wissenschaftliches Denken keineswegs ertötet wurde. Ja daraus erklärt sich überhaupt zu einem guten Teil das, was wir den Reiz der Poesie nennen.

Ein Beispiel: wir wissen heute ganz genau, daß der Mond nichts mit den Schicksalsverkettungen zweier Menschen zu tun hat, daß er auf Bitten nicht in dem Sinne einwirken kann, daß er etwa zwei Liebenden unmittelbar zu helfen imstande ist. Dennoch findet oder fand eine Zeit, die längst nicht mehr den Zauberglauben einer vergangenen Epoche teilte, diesen Gedanken »poetisch«. Warum? Weil hier mit dem Mond Gedankenkomplexe in Zusammenhang stehen, die unser sinnesgebundenes Denken stets auf dieselben Bahnen drängen.

Die Mondscheinpoesie wird darum niemals aussterben und sie findet sich fast bei allen Völkern. Der Unterschied besteht nur darin, daß heute als gelungenes Bild oder Metapher gilt, was eine andere Welt als zauberschwangeren Ernst empfand. Jener Zeit war der künstlerische Reiz gegenüber dem religiösen häufig nur sekundär, wo er uns heute im Vordergrund steht.

Es ist übrigens bezeichnend, daß z. B. die bekannten orientalischen Schwänke, Spottgedichte und verhöhnende Anekdoten vielfach an alte Ansichten, an überwundene Glaubenssätze und Auffassungen einer vergangenen Zeit anknüpfen und diese lächerlich machen.

Die Art Renaissance in primitivem Kunststil, die sich heute geltend zu machen sucht, wird durch die oben umschriebenen Gedankengänge in ihrer Auswirkung und in der Möglichkeit ihrer Wirkung begrenzt: je weniger sie durch die Unterschiede der veränderten Technik oder durch die Aufdeckung geschlossener Ketten kausaler Gedankenverbindungen von der Kunst der Urzeit geschieden wird, desto mehr Aussicht besteht, daß sie, ohne als Pose zu erscheinen, sich durchsetzt. Denn wir dürfen doch nicht vergessen, wie ganz anders die kulturellen Voraussetzungen auf dem Gebiete der modernen Technik und des analytischen Denkens für uns heute im Vergleich zum urzeitlichen Leben geworden sind. Das Gebiet jedoch: 1. des allgemein menschlichen, und 2. das der sinnfälligen Gedankenverknüpfung bleibt dauernd bestehen.

III. Ein Faktor, den die alte Entwicklungslehre vernachlässigt hatte, liegt in der Ausbildung von Brennpunkten der Kultur und der Ausstrahlung und Beeinflussung anderer Völker von solchen Zentren aus. Dieser Umstand ist von großer Bedeutung sowohl für die Gestaltung der Kunst, wie auch für die Wertung der Kunst und des Stils. Die Kunst eines Volkes ist das Ergebnis mannigfach wirkender Kräfte. Ebenso wie die alte ägyptische Kunst nach Syrien und Kleinasien ausstrahlte, wohin auch wieder Einflüsse aus Babylonien drangen, wie sich die Auswirkung Ägyptens in Afrika hie und da noch bis heute geltend macht, so fanden auch von anderen Zentren, etwa vom alten Mexiko, den Mayastaaten oder dem Inkareich, Auswirkungen auf die Nachbarländer statt. — Im Leben unserer zeitgenössischen Eingeborenen drängt sich jedem Beobachter die Gewalt der sozialen Suggestion auf, die sowohl Geschmacksrichtung wie auch Kunstgestaltung in Bann schlägt. So gelten bei dem einen Stamm zum Beispiel nur große blaue Glasperlen als schön, bei dem anderen nur kleine rote, bei einem dritten vielleicht mittelgroße weiße. Das eine Dorf will nur kurze rote Lendentücher, das andere lange weiße, die einen sind begeistert von Holzpfeifen, die anderen von Tonpfeifen.

IV. Wenn wir die Veränderungen in Geschmacks- und Kunstrichtungen verstehen wollen, so müssen wir zweierlei Faktoren in Rechnung setzen.

1. Es besteht bei Naturvölkern ein starker Unterschied in der örtlichen Beanlagung der Gruppen für künstlerische Betätigung. Man kann zweifellos von Tanz- und Sängerdörfern, von Malerdörfern reden, während die Bewohner anderer Siedlungen künstlerisch sehr wenig begabt sind, dafür aber vielleicht als Kämpfer berühmt. Ahmen die Letzteren den Ersteren etwas nach, so wird schon innerhalb der Nachbarschaft sich leicht eine Verschlechterung, ein »Verfall« zeigen. Aber natürlich vermag man nur zu assimilieren, was »verdaulich«, was »traditions- und kulturgemäß« ist. Das macht sich namentlich beim Zusammentreffen mit der europäischen Kunst bemerkbar. Für einfache Flöten- oder Okarinamelodien aus Europa hat man Verständnis und ist geneigt, sie zu reproduzieren. Dagegen verschließt sich das Interesse ihres Ohrs völlig dem Zusammenwirken eines Orchesters. Ebenso wird bei Gruppenbildern die aus der Haltung der Personen sich ergebende Situation fast nie begriffen. Ganz unverständlich bleiben fast immer die Stimmungen der Landschaftsbilder (vgl. Thurnwald, Ethnopsychologische Studien an Südseevölkern, Beiheft 6 der Zeitschr. f. angew. Psych., 1913).

2. Innerhalb der Kunstbrennpunkte aber entscheidet die Persönlichkeit führender Künstler sowohl auf dem Gebiete der bildenden Kunst, wie in der Erfindung von Geschichten oder in der Komposition von Liedern oder Tänzen. Diese treten in Beziehung zur Gesamtheit ihrer Gemeinde, die auf Grund ihrer Tradition oder etwa der Beeinflussung von außen eine Siebung vornimmt, indem sie dem einen folgt, dem anderen nicht.

Zusammenfassend können wir sagen, daß man jedenfalls bei der Betrachtung der primitiven Kunst nicht von einer allmählichen Entwicklung reden kann, sondern trachten muß, jedes einzelne Kunstgebilde und die Kunst jedes Stammes als das Ergebnis aus der Zusammenwirkung mehrerer und ungleich gewichtiger Faktoren festzustellen. Die Entwirrung der Zahl und Kraft dieser Faktoren macht uns die Art der Kunstbetätigung verständlicher. Es handelt sich aber nie um konstante Größen, sondern sie sind stets variabel nach Art und Tragweite und werden aus dem historischen Schicksal der einzelnen Stämme bestimmt (siehe Thurnwalds Artikel »Handwerk« im Reallexikon der Vorgeschichte, herausgegeb. von M. Ebert, 1925).

Die Gestaltung und Durchsetzung jeder neuen Kunstrichtung ist durch dieselben Faktoren gegeben.

Rudolf von Laban:
Der Tanz als Eigenkunst.

Die Tanzkunst und ihre Probleme stehen heute im ewigen Reigen der Kulturwandlungen wieder einmal in den vorderen Reihen. Unsere Väter noch waren dem Tanz gegenüber gleichgültig, wenn nicht ablehnend. Heute tanzt fast jeder, man besucht und kritisiert Tanzaufführungen ebenso leidenschaftlich, wie in den früheren Blütezeiten dieser Kunst. Ein deutlicher, öffentlich bekannter und diskutierter Riß besteht zwischen alten und neuen Tanzformen.

Besonders häufig wurde in letzter Zeit die Frage erörtert: Ist Tanz eine Eigenkunst oder nicht? Schon der Umstand, daß die traditionelle Ästhetik der Tanzkunst im Laufe der letzten Jahrhunderte mehrfach durchbrochen wurde und daß jedesmal die heftigste Polemik zwischen alt und neu entbrannte, beweist eigentlich zur Genüge, daß der Tanz als Eigenkunst besteht. Die Entwicklung der Tanzkunst und ihre Anpassung an die Wandlungen des Zeitgeistes ist merkwürdigerweise von besonders heftigen Krisen begleitet. Wechselwellen von begeistertem Interesse und Verständnislosigkeit, die bis zum Abscheu geht, begleiten diese Kunst seit jeher. Schon Lukian warf sich in seinem Dialog über den Tanz zum Verteidiger auf. Es ist für unsere letzte Vergangenheit bezeichnend, daß Lukians Übersetzer, Wieland, diese Verteidigung in keiner Weise ernst zu nehmen vermochte, sondern in dieser Schrift eine lediglich beißende Satire, die eigentlich *gegen* den Tanz gerichtet war, sah. Dabei lebte Wieland zu einer Zeit, in der gerade wieder heftigste Kämpfe um eine damals sich vollziehende ästhetische Wandlung der Tanzkunst ausgefochten wurden. Bei diesen Kämpfen handelte es sich um eine wichtige Phase der Umwandlung mittelalterlicher Tanz- und Bewegungsformen in solche, die unserer Zeit angepaßt sind. Der Tanz als religiöse Kunst war durch die Reformation gänzlich ausgeschaltet. Auch die katholische Kirche verbannte ihn mehr und mehr aus ihrem Kult, und es verblieben nur wenige liturgisch gebändigte Gebärdenformen des Gottesdienstes, die man als Tanzformen zu bezeichnen sich schämte. Heute werden noch in einigen spanischen Kirchen zu Ostern Knabentänze aufgeführt; es soll aber die Absicht bestehen, diesen Brauch endgültig abzuschaffen. Der Tanz blühte seit der Reformation nur als Bestandteil weltlicher Geselligkeit und höfischen Zeremoniells.

Mit dem Aufblühen der neuen Theaterkultur entwickelte sich auch die neue Bühnentanzkunst. Es entstand das Ballett. Schon vor der Entstehung der ersten Oper ist im Jahre 1582 ein »Komisches Ballett der Königin« von Baltasarini herausgebracht worden. 1589 wurde in Langres

die Orchésographie, das Werk eines katholischen Domherren — Thoinot Arbeau — gedruckt. Dieses Werk ist für unser Thema aus mehr als einem Gesichtspunkt wichtig und interessant. Es ist die Brücke zu uralter Überlieferung und damit auch die Grundlage für alles choreographische Wissen der Nachzeit. Unter Heinrich IV. war das Ballett, also die Bühnentanzkunst, schon eine wichtige öffentliche Angelegenheit. Ludwig XIII. war Verfasser und Darsteller des Balletts »de la Merlaison«. Nach 1650 unter Ludwig XIV. erhielt das Ballett — gleichzeitig mit der Oper — sein endgültiges Gepräge. Von dieser Zeit ab wird die Tanzkunst ausschließlich von Berufstänzern ausgeübt, und zwar ausschließlich von Männern. Professionelle Tänzerinnen betreten die Bühne erst hundert Jahre später. 1662 wird die »Königliche Tanzakademie« in Paris begründet, die erste öffentliche Institution, die die Erforschung und Weiterentwicklung der Tanztechnik zur Aufgabe hat. 20 Jahre später erscheint die erste Ästhetik, die den Tanz als selbständige Kunstgattung behandelt; das Werk heißt: »Von alten und neuen Balletten auf Grund der Theatergesetze« und stammt von einem Jesuitenpater namens Ménétrier.

In dieser Schrift wird zum erstenmal jener Zwiespalt des tänzerischen Ausdrucks, der allen späteren Wandlungen und Kämpfen zugrunde liegt, bewußt und eingehend erörtert. Der Tanz hat zwei grundlegende Elemente: das mimische und das gymnastische. Obwohl sie sich gegenseitig bedingen, fallen sie selten restlos zusammen. In allen Perioden des Tanzverfalls war eines dieser beiden Elemente übersteigert. Es entstehen dann: entweder seelenlose gymnastisch-akrobatische Spielereien, oder: eine konventionell-pantomimische Schauspielerei ohne Worte.

Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hatte das Ballett eine solche Stagnationsperiode erreicht. Ein Übermaß gymnastisch-formaler Stilisierung überwucherte das mimische Element vollkommen. Ein technisch und theoretisch wichtiges Ergebnis dieser Tendenz war das erste Erscheinen einer brauchbaren Tanzzeichenschrift. Der Ballettmeister Feuillet hatte im Verein mit seinem Kollegen Desaix die »Orchésographie« des Thoinot Arbeau ausgebaut und im Jahre 1760 unter dem Titel »Choreographie, das ist die Kunst, Tänze durch Buchstaben, Figuren und Zeichen zu beschreiben, mit Hilfe derer es leicht fällt, selbständig die verschiedenen Tänze zu erlernen« herausgegeben. Man behauptet, daß Feuillet nicht der Erfinder dieser Zeichenschrift war. Es existieren Tanznotierungen aus dem Jahre 1688, die nicht von Feuillet stammen und die auf einem ähnlichen Zeichensystem basieren. Als Reaktion auf die gymnastisch-formale Einseitigkeit des Tanzes entstand um 1750 das Tanzdrama, die Pantomime mit zusammen-

hängender Handlung. Noverre, der bekannte Verfasser der interessanten »Briefe über den Tanz« ist allerdings der erste, der über dieses Thema schreibt. Lange vor ihm aber haben italienische Meister mit großem Erfolg Tanzdramen aufgeführt. Der erste, der diese Gattung pflegte, war übrigens ein Wiener namens Hilferding (1742). Noverres theoretische Anschauungen über das »Ballet d'action« sind nur zu genau bekannt. Er behauptet, daß der Tanz nur in der Darstellung der Affekte und Leidenschaften Kunstwert erringen könne. Darin, daß der Tanz von Affekt und Leidenschaft erfüllt sein muß, um Kunst zu sein, stimmt Noverre übrigens mit sämtlichen Betrachtern der Tanzkunst überein. Der Tanz leuchtet vielleicht sogar in die mit Worten unbeschreibliche Welt dieser Gewalten hinein, ähnlich wie die Musik aus und in unsere Gefühlssphäre strahlt: Noverre begeht aber nach der Anschauung seiner Gegner den Irrtum, daß er sich diese Affekte und Leidenschaften einzig auf dem Boden einer dramatischen Handlung aufgerichtet vorstellen kann. Die Gegner finden, daß der konventionelle pantomimische Ausdruck viel zu beschränkt sei, um den Ablauf eines dramatischen Geschehens in allen Phasen künstlerisch auszuschöpfen. Auffallend ist, daß die begeistertsten Kritiker Noverrescher Kunst einzig die Vortrefflichkeit der glänzend umrissenen Gruppen und der eigentlichen Tanzszenen (Contredanse) betonen, während der dramatische Inhalt kaum erwähnt wird. Wir haben weder von dem einen noch von dem andern ein zuverlässiges Bild, da Noverre ein ausgesprochener Feind der Tanzschrift war und den Inhalt seiner Ballette nur sprachlich in programmartigen Aufzeichnungen fixierte.

Noverre behauptet, daß ein guter Choreograph keine zwanzig Takte der damaligen Tanzschrift in zwei Stunden durcharbeiten könne. (Ein Musiker liest ungefähr 200 Notentakte in der Minute.) Der Mailänder Ballettmeister Angiolini war Noverres stärkster Gegner und Gegensatz. Er behauptete, die Tanzschrift ebenso flüssig und rasch lesen zu können wie die Buchstaben- und Notenschrift und hielt Noverre für einen überschwenglichen Menschen, der die Tanzkunst in ein ihr fremdes Gebiet, das Gebiet der Poesie, hinüberreißen will.

Dieser Gegensatz zwischen mimischem und gymnastischem Tanz war das Hauptproblem am Anfang des 19. Jahrhunderts. Um diese Zeit wurde Carlo Blasis geboren, der später ab 1837 in Mailand wirkte. Als Verfasser von mehr als 80 Balletten, ferner zahlreicher kunstwissenschaftlicher Werke und als Lehrer an der Mailänder Theaterakademie hat er immer wieder versucht, den Gegensatz zwischen Mimik und Gymnastik auszugleichen. Er war auch der Schöpfer einer Anzahl exakter Wortbezeichnungen für Tanzbewegungen und einer Methodik der Tanzschrift, die wieder auf die gesunden Grundbegriffe der Tanz-

beschreibung zurückgriff. Die Tanzschrift war nämlich zu einem konventionellen Zeichensystem für Fußstellungen und Fußbewegungen degeneriert. Jede brauchbare Tanzschrift hat aber nach Blasis die Bewegung des ganzen Körpers als Einheit zu betrachten. Blasis blieb in seinen Balletten im Bann der Mimik.

Noch zu Lebzeiten dieses Meisters, Blasis starb 1878, wurde die letzte, gymnastisch gerichtete Tanzerneuerung, in deren Zeichen wir heute noch stehen, inauguriert. Delsartes, Lehrer der Tragödin Rachel, versuchte die Gesetzmäßigkeit des tänzerischen Ausdrucks auf die natürlichen Alltagsbewegungen zu gründen. Künstlerisch griff er dabei vornehmlich auf griechische Bildwerke zurück. Seine Aufzeichnungen gingen 1870/71, während des deutsch-französischen Krieges, verloren.' Delsartes wirkte zu dieser Zeit in Amerika. Auf seine Anregungen und die Lehren seiner Schüler, von denen Miß Stebbins am bekanntesten ist, gründet sich die Kallisthenie und rhythmische Gymnastik, die aus Amerika und England zu uns herübergekommen ist und in Deutschland und Rußland den Antrieb zur heutigen Tanzerneuerung gab. Die neue russische Tanzkunst gründet stark auf dem slawischen Volkstanz. Dieser Volkstanz hat merkwürdigerweise gymnastisch-technische Grundlagen, die der Ballettechnik der letzten hundert Jahre äußerst ähnlich sind. Das kam daher, daß das an sich tonangebende romanische Ballett seit Noverre technisch und tanzerfinderisch unfruchtbar geworden war und bei seinen ethnographischen Exkursionen meistens auf slawische Vorbilder, seltener auf spanische zurückgriff. Die ruhigeren mitteleuropäischen Tanzformen gelten als »klassisch« und langweilten das nachrevolutionäre Europa, das den disziplinierten Charume dieser Bewegungsart nicht erfassen konnte.

Ein ausführliches Dokument dieses Umstandes und seines Werdens sind die unzähligen Tanzkritiken, die Théophile Gauthier während der Jahre 1836—1872 schrieb. Den deutlichsten Ausdruck dieser klassisch-romantischen Gegenspannung finden wir im erbitterten Kampf der »Taglionisten« und der »Elßlerianer«, der oft genug zu Theaterskandalen und zu dauernden Kontroversen der Tanzkritiker Anlaß gab. Die Taglioni war die letzte große Vertreterin des »genre classique«, während Fanny Eßlers Kunst starke Anlehnung an den Volkstanz zeigte. Sie tanzte gelegentlich auch barfuß, obwohl damals die sogenannte Spitzentechnik noch ziemlich neu war. Es besteht allgemein der Irrtum, daß der Tanz auf der äußersten Fußspitze und die damit verbundene Pirouettentechnik ein ehrwürdiger Bestandteil der Ballett-tradition sei; das ist nicht der Fall. Diese Technik blühte verhältnismäßig kurze Zeit im 19. Jahrhundert als akrobatische Besonderheit und hat niemals ausschließlich geherrscht. Als Höchstleistung gym-

nastisch-formaler Art in Schilderungen tragischer Menschenschicksale angewandt, erschien diese Technik dem einen als ödeste Geschmacklosigkeit, während die andern den entzückendsten Ausdruck der Relativität menschlichen und theatralischen Geschehens darin sahen.

Die zeitgenössischen Kritiker der Noverreschen Ballette und die letzte Auflage seiner Briefe, die 1803 im Auftrag des Kaisers von Rußland in Petersburg herausgegeben wurde, weisen aber noch ein anderes merkwürdiges Symptom auf. Wir lesen über einen für die damaligen Verhältnisse ganz überraschenden Naturalismus der Bewegungsformen. Noverre führte seine Schüler in den Straßen von Paris herum und ließ sie die Gebärden der Berufstypen im Zustand der Ruhe und im Affekt beobachten. Das steht in seinen Briefen, und die Kritiker berichten von der grauenerregenden aber packenden natürlichen Darstellung der menschlichen Leidenschaften und Handlungen in seinen Balletten. Die seit der französischen Revolution sich langsam vollziehende soziale Umschichtung, die ungeheure Verbreiterung des Kulturbedürfnisses brachte Menschenmengen ins Theater, deren geistige Bedürfnisse unbedingt zum Naturalismus, anderseits aber zur sensationellen Übersteigerung drängte. Der antikisierende Nackttanz der jüngsten Vergangenheit ist eine späte Antwort auf Rousseaus Ruf: »Zurück zur Natur!« Die Massen vernehmen diesen Ruf erst heute, aber der Weg zu dieser Kunstform spannt sich von Noverres Naturalismus über die englisch-amerikanische Kallistheniewelle bis zu unseren Tagen.

Einer merkwürdigen Erscheinung müssen wir noch gedenken. Während das Ballett im großen ganzen an der Dichtkunst Anlehnung suchte, wendet sich die Bewegungskunst unserer Tage, besonders in ihren Anfangsstadien, bewußt an die Musik. Auch dieser Vorgang hat seine historische Entwicklung. Der hörbare Rhythmus wurde zwar immer als Regulator von Massenbewegungen gebraucht. Das eigentlich musikalische Element, Melodie und Harmonie, trat später als Stimulanz und Ausschmückung hinzu. Noverre lehnt Musik mit allzu differenziertem harmonischem Aufbau als zur Tanzbegleitung ungeeignet ab. Er berichtet auch von gänzlich stummen Szenen in seinen Balletten, bei welchen also jede hörbare Begleitung fehlt. Keinem Tanzmeister der älteren Zeit wäre es eingefallen, den Tanz nach einem schon vorhandenen Musikstück, wenn dasselbe nicht schon im Sinne einer bekannten Schrittart geschrieben war, zu erfinden und einzustudieren. Nicht nur Ballette, sondern auch die reizvollsten Kunsttänze, wie z. B. das Menuett, entstanden rein choreographisch, und erst nachher wurde die Musik dazu komponiert. Noverre beauftragte die besten Musiker seiner Zeit, Tanzbegleitungen zu erfinden. In seinem Auftrag entstand eine große Anzahl Gluckscher Werke, und unter anderem

PHILOSOPHISCHER ANZEIGER

ZEITSCHRIFT FÜR DIE ZUSAMMENARBEIT VON PHILOSOPHIE UND EINZELWISSENSCHAFT

in Verbindung mit

A. Baumgarten :: F. J. J. Buijtendijk :: E. R. Curtius
A. Grünbaum :: N. Hartmann
J. Hashagen :: M. Heidegger :: H. Heimsoeth :: G. Hübener
J. Kroll :: G. Misch :: K. Reidemeister
K. Schneider :: V. v. Weizsäcker :: W. Worringer

herausgegeben von

HELMUTH PLESSNER

VERLAG VON FRIEDRICH COHEN IN BONN

Es ist die Überzeugung derjenigen, welche diese Zeitschrift tragen, dass mit dem Willen zur inneren Verständigung der durch unvermeidliches Spezialistentum einander fremd gewordenen Wissenschaften nicht durch romantische Rückbildungsversuche der Wissenschaft, sondern nur durch Entwicklung der Philosophie im Sinne moderner Forschungsart ernst gemacht werden kann. Dass aber die Philosophie unserer Zeit sagen darf, im Kampfe um die moderne Arbeitsform, im Kampfe der Loslösung von der Romantik, ein gutes Stück vorwärts gekommen zu sein, dazu berechtigen sie die Leistungen Diltheys und seines Kreises, der großen neukantischen Bewegung, Husserls und der phänomenologischen Schule; jene Schulung im Sinne des modernen Arbeitsideals strenger Forschung, also wie sie den Einzelwissenschaften längst zur Voraussetzung geworden ist. Nur dieser Weg wird zur gegenseitigen Verständigung der einzelnen Wissenschaften führen.

Sobald eine Zeitschrift sich dieses Ziel setzt, muß sie bei aller Bedachtsamkeit auf den Stoff ihre Sorgfalt einer dem Geist wirklicher Forschung entsprechenden Form zuwenden. Ein Organ dieser Tendenz ohne einseitige methodische Bindung fehlte bisher. Die bestehenden Zeitschriften ermöglichen wohl dem Einzelnen, zu Wort zu kommen, lassen jedoch seine Leistung ohne jenes Echo in anderen Forschungsbereichen, das zur wirklich fördernden Kritik unerläßlich ist. Anstelle einer strengen, die Gegenstände erfassenden Auseinandersetzung finden wir die bequeme Rezension, jene Mischung aus Lob, Tadel und Inhaltsangabe, die dem Rezensenten das Buch, sonst Niemandem etwas einbringt. Ein Fach jedoch, dessen Arbeiten in der Atmosphäre undurchdringlicher Einsamkeit zustande kommen, dessen Arbeiter das Glück wahrer Kameradschaft nicht kennen, wird nie die Sicherheit forscherlichen Vorgehens erreichen.

Solche Erwägungen bestimmen die Form der neuen Zeitschrift als „Philosophischer ANZEIGER". Versteht man darunter nur ein Organ, das die Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt dem Publikum mitteilt, so nimmt man „Anzeige" im oberflächlichsten Sinne. Nicht das Erscheinungsdatum, sondern der Gehalt einer Publikation gibt ihr die echte Aktualität, die zum Hinweis auf sie, zur Anknüpfung an sie verpflichtet. Denn echtes Forschen heißt, im Sinne fortschreitender Entwicklung der Einsichten in Gemeinschaft mit Gleichstrebenden zu bleiben.

Der Philosophische Anzeiger sieht seine vornehmste Aufgabe darin, den Austausch der Meinungen in Diskussion und Kritik ohne schulmäßige Bindung zu pflegen. Dadurch wird die kritische Anknüpfung an der Leistung anderer zu einem Daseinselement philosophischer Arbeit. Und dadurch wird es auch dem Einzelwissenschaftler ermöglicht, aus eigner Perspektive seines Fachs philosophische Besinnung zu fördern, von der jede innere Verständigung gesonderter Erkenntnisrichtungen abhängt.

Eine Reihe bekannter Forscher auf dem Gebiete der Philosophie und der Einzelwissenschaften hat sich bereitgefunden, für den Philosophischen Anzeiger als Mitherausgeber zu zeichnen;

für Philosophie: N. Hartmann-Marburg, M. Heidegger-Marburg,
H. Heimsoeth-Königsberg, G. Misch-Göttingen;
für experimentelle Psychologie: A. Grünbaum-Amsterdam;
für Psychopathologie: K. Schneider-Köln;
für Medizin: V. v. Weizsäcker-Heidelberg;
für theoretische Biologie: F. J. J. Buijtendijk-Groningen;
für Mathematik: K. Reidemeister-Wien;
für klassische Philologie: J. Kroll-Köln;
für Romanistik: E. R. Curtius-Heidelberg;
für Anglistik: G. Hübener-Königsberg;
für Geschichte: J. Hashagen-Köln;
für Rechtswissenschaft: A. Baumgarten-Basel;
für Kunstwissenschaft: W. Worringer-Bonn.

Die Erweiterung des Herausgeberkreises ist in Aussicht genommen. Der erste Jahrgang 1925 erscheint in zwei Halbjahrsbänden in einem Gesamtumfang von etwa 25 Bogen. Den Inhalt des ersten Halbjahrsbandes, der im Juni erscheint, bilden folgende Arbeiten:

H. Heimsoeth, Der Kampf um den Raum in der Metaphysik der Neuzeit
H. J. Pos, Vom Sprachbewußtsein und seinen Möglichkeiten

H. Lipps, Bemerkungen zur Theorie der Prädikation
F. J. J. Buijtendi;k und H. Plessner, Die Deutung des mimischen Ausdrucks
A. Baumgarten, Belings Methodik der Gesetzgebung
H. Stadie, Die Stellung des Briefwechsels zwischen Dilthey und dem Grafen York in der Geistesgeschichte.

Preis etwa Mark 8.–

Eine periodische Herausgabe der Zeitschrift – sechs Hefte von je fünf Bogen Umfang jährlich – ist erst für 1926 in Aussicht genommen. Dies Vorgehen wurde gewählt, um die Ziele und den Geist des neuen Unternehmens der Öffentlichkeit durch Zusammenhang einer größeren Zahl von Arbeiten im Beispiel leichter zeigen zu können.

Zum Bezuge des Philosophischen Anzeigers ist untenstehender Bestellzettel zu benutzen, der in einem mit 3 Pfg. freigemachten Umschlag einzusenden ist. An Freunde unserer Zeitschrift möchten wir Werbeschriften senden und sind daher für Nennung von Anschriften dankbar.

DER VERLAG
FRIEDRICH COHEN IN BONN

Bestellung

Bestelle hiermit bei der Buchhandlung von ______________________

in ______________________

______ Stück Philosophischer Anzeiger 1925 I. Halbband einzeln etwa Mark 8.–

Ich bitte mich als regelmäßigen Bezieher vorzumerken.*)

Für Übersendung von Werbeschriften kommen folgende Anschriften in Betracht:

____

____

Ort und Tag: ______________________ Unterschrift: ______________________

*) Nichtgewünschtes zu durchstreichen.

auch »Les petits riens« von Mozart. Aber schon Noverres Gegner Angiolini wirft Noverre Mangel an Musikalität vor; es ist interessant, daß Angiolini gleichzeitig die gymnastisch-formale Bewegungsart gegen Noverre verteidigt. Die sich steigernde Vorherrschaft der Musik veranlaßt Blasis zu folgender Rüge: Einige Komponisten wollen, daß der Tanz dem Rhythmus und Kadenz der musikalischen Melodie in jeder Einzelheit folge. Die Arme und Beine mußten jeden Takt und jede Silbe des musikalischen Satzes markieren. Jede Note soll womöglich einem »pas« entsprechen. Blasis hielt dieses Begehren für gänzlich untänzerisch. Wie früher die Anlehnung an die Dichtkunst, so wird jetzt die Anlehnung an die Musik teils verherrlicht, teils verpönt. Dieser Gegensatz steigerte sich bis zu unseren Tagen, wo dem »Vertanzen« Beethovenscher Sonaten der reine Tanz ohne irgendwelche hörbare Begleitung gegenübersteht.

Ohne irgend ein Werturteil fällen zu wollen, können wir aus diesen zwei Grundstreitfragen, die am Ende des 18. und am Ende des 19. Jahrhunderts auftauchen, auf folgendes schließen: Wir haben eine Formel gefunden, die besagen kann, in welchen Fällen man den Tanz als reine Eigenkunst anzusprechen vermag. Es handelt sich darum, was ist zuerst im Geiste des Schöpfers entstanden: das musikalisch oder dramatisch angeregte mimische Gebilde, oder aber das reine Bewegungsgebilde? Nun ist es bei einer ganzen Reihe von Gesellschafts- und Volkstänzen, ja bei zeremoniellen und kultischen Tänzen schlechthin bewiesen, daß die Bewegung zuerst da war und dann erst zu der schon gestalteten Bewegungsform einer Sarabande, eines Menuetts, eines Walzers, eines Nationaltanzes die begleitende Musik komponiert wurde. Jedenfalls war die Rhythmik dieser Musik gänzlich aus der Bewegungsform übernommen. Aber auch im wesentlichen Spiel der Töne ist immer eine charakteristische Linie zu konstatieren, die sich in Tänzen gleicher Bewegungsart auffällig wiederholt. Wir können sagen: Jede Musik irgend eines festgelegten Tanzes ist nichts anderes, als die Variation eines rhythmisch melodischen Grundthemas.

Ist das gleiche bei den dramatisch-mimischen Begleiterscheinungen der Fall? Blasis zitiert einen Satz Leonardo da Vincis, der sich zwar auf die bildende Kunst bezieht, der aber hier klärend wirken kann. Leonardo sagt: In den Posen der Menschen sollen die Glieder so eine Haltung einnehmen, daß sie die Absichten seines Geistes zum Ausdruck bringen. Dieser Satz wird von Blasis mit Nachdruck zitiert und in der ganzen theoretischen Tanzliteratur leuchtet immer wieder der Gedanke durch, daß die menschliche Bewegung erst dann wertvoll ist, wenn ihr rhythmisches Spiel Ausdruck eines geistigen Willens ist.

Ist es aber durchaus notwendig, daß dieser geistige Wille einer in

Worten mitteilbaren Vorstellung entspringt? Setzt nicht vielmehr der reine Tanz erst dort ein, wo sowohl seine Motive wie auch seine Abläufe unsagbar sind und bleiben? Jedenfalls kann es sich erst dann um Tanz als reine Eigenkunst handeln.

Eines ist sicher. Das, was uns im Tanz anspricht, rührt und ergreift, ist weder die begleitende Musik, noch die eventuell vorgestellte Handlung; sonst könnte ja die Körperbewegung ruhig wegbleiben. Das Wesentliche ist: die Biegung, Wendung, Drehung des menschlichen Körpers erfolgt nach gesetzmäßigen Rhythmen, die der Tänzer im Umraum beschreibt. Es ist eine Auswahl und ein Sichtbarwerden latenter Spannungsformen, in die der Tänzerkörper gewissermaßen einschwingt, an denen sich seine Linien brechen, die ihn heben, wenden oder überwältigen. Es wird sich also bei Analyse der Tanzkunstwerke darum handeln, diese merkwürdigen Raumrhythmen, die der bewegte Körper beschreibt, in ihren Urbestandteilen zu erfassen und die Harmonie oder Disharmonie der Folgen solcher Bestandteile zu ergründen. Von jeher hat sich die höhere Tanzkunst diese Analyse und dieses Studium zur Aufgabe gemacht. Die Geschichte dieser Analyse fällt mit der Geschichte der Tanzschrift zusammen.

Es besteht die berechtigte Annahme, daß eine ganze Anzahl primitiver Schriftzeichen Bewegungszeichen oder besser gesagt Raumrichtungszeichen waren. Dieser Umstand ist bei den Runen besonders augenfällig. Ohne länger bei diesen älteren Formen zu verweilen, möchte ich noch kurz versuchen, die Linie der Gesetzmäßigkeiten festzustellen, die in den Werken aller der Meister der Tanzkunst und Choreographie zutage tritt. Der grundlegende Gedanke war immer folgender: Einem Bewegungsimpulse folgend, verläßt der menschliche Körper seine Ruhestellung, seine absolute Gleichgewichtslage und begibt sich in eine von der Senkrechten abweichende Raumschräge. Die Lage und Neigung dieser Raumschrägen veranlaßt den Körper zu einer unendlichen Reihe von Zwischenstellungen. Das Abrollen dieser Zwischenstellungen ist von der Notwendigkeit der dauernden Gleichgewichtserhaltung abhängig. Jede dieser unendlich vielen Zwischenstellungsmöglichkeiten kann als Ruhestellungen festgehalten werden und damit einen rhythmischen Knotenpunkt im Bewegungsablauf bilden. Wenn wir Neigung und Richtung der angeschwungenen Schrägen kennen, so ergibt das einen ersten Anhaltspunkt zur Fixierung der Bewegung.

Wie ist nun der Neigungscharakter und Richtungscharakter dieser Schrägen festzustellen? Zweifellos am einfachsten durch ihre räumliche Beziehung zu den landläufigsten Dimensionalvorstellungen: hoch = tief, rück = vor, links = rechts.

Die Wege, die die Extremitäten des menschlichen Körpers bei dem Abrollen einer Schrägenfolge beschreiben, sind meistens frei geschwungene Kurven oder zumindest bei eckigen Wegen durch Übergangskurven miteinander verbunden. Diese Kurven gleiten, vom Tänzer aus gesehen, nur teilweise an der Peripherie der von ihm erreichbaren Umraumkugel entlang. Beginn und Abschluß der Tanzbewegung durchschneidet diese Kugel diametral. Diese beiden Elemente der peripherischen und der Zentralbewegung wechseln miteinander ab. Aus dieser Beobachtung ergab sich ein Grundgesetz der menschlichen Körperbewegung, das Gesetz der Folge, das dahin lautet, daß jede Bewegung vom Schwerpunkt aus ausströmt und wieder dahin zurückfließt.

Die Notwendigkeit der Gleichgewichtsspannung erforderte, daß beim Sichhineinlegen in eine bestimmte Schrägenrichtung die räumlichen Gegenrichtungen von anderen Körperteilen mitgeschwungen werden. Durch die Art, in welcher Weise sich jene Raumrichtungen zur notwendigen Gleichgewichtshaltung zweckmäßig verbinden, wird das zweite fundamentale Gesetz, das Gesetz der Gegenbewegung, festgelegt. Dieses Gesetz der Gegenbewegung bezieht sich aber nicht nur auf einfach angestrebte Raumrichtungen, sondern auch auf den Bewegungsablauf selbst. Jeder Welle folgt eine Gegenwelle, die den Bewegungsablauf im großen ganzen als S-förmige Linie erscheinen läßt. Es wurde früher konstatiert, daß nur drei solcher Abläufe möglich sind, die einfache Pendelung in der einfachen Kurve (droite), zweitens die eigentliche S-förmige Linie (tortillé), und drittens der sich vollendete Kreis (ronde). Es ist als merkwürdig zu erwähnen, daß die Formen der drei ersten arabischen Zahlen 1, 2, 3, sowie der drei ersten Buchstaben des griechischen Alphabets ' α β auf diese Bewegungselemente hinweisen.

Die Neigungscharaktere der Schrägen sind in den hauptsächlichsten Abweichungen folgende: die Schräge rechts vor hoch, mehr nach hoch gerichtet, mehr nach vor gerichtet, mehr nach seit gerichtet. Die Schräge rechts-rück-hoch, mehr nach hoch gerichtet, mehr nach seit gerichtet, mehr nach rück gerichtet. Nach der linken Seite und nach unten die Entsprechungen.

Wir besitzen in den zwei regelmäßigen Kristallen, Dodekaeder und Ikosoeder, Gebilde, in denen diese Schrägenverhältnisse ganz rein zum Ausdruck kommen. Das Erstaunliche aber ist, daß diese Kantenneigungen in diesen Körpern in ganz bestimmten harmonischen Verhältnissen zueinander stehen, und noch erstaunlicher ist wohl, daß unsere üblichsten Bewegungsskalen, wie sie etwa bei den geschicktesten Verteidigungsgriffen in den verschiedenen Kampfarten vorkommen, genau

dieselben Grundschrägen aufweisen, wie bestimmte Harmoniefolgen in den genannten Polyedern.

Es ist uns damit ein Raumgebilde gegeben, auf das wir die harmonische und disharmonische Bewegungsfähigkeit des menschlichen Körpers beziehen können, und von dem aus wir auch jede künstlerische Tanzbewegung einfach verständlich beschreiben und festhalten können.

Die Zeichen der Tanzschrift bestanden von jeher aus dreierlei Elementen. Diese sind:

1. (und hauptsächlich) das Richtungselement, in dem das räumliche Verhältnis zweier aufeinander folgender Bewegungen dargestellt wurde;
2. das imitative Element, in dem eine Schwunglinie graphisch nachgebildet wurde (eine Art Sigel für eine Folge komplizierter Richtungstendenzen);
3. das dynamisch-rhythmische Element (Abbreviaturen für quantitativ hemmende oder fördernde Richtungskomplexe).

Fritz Böhme:

Der musiklose Tanz.

Als Ergänzung dessen, was soeben zu Ihnen an Grundlegendem gesprochen wurde, möchte ich hier für die wenigen Minuten meines Sprechens ein Problem in den Mittelpunkt stellen, von dem aus sich eine Reihe anderer Probleme der Tanzkunst beleuchten läßt: den musiklosen Tanz. Ich nehme an, daß die Mehrzahl von Ihnen schon diese Form des Tanzes erlebt hat. Sie ist das unerhörteste, für den Laien unbegreiflichste Phänomen des neuen Kunsttanzes, das mutvollste Wagnis der Künstler, die mit dem, was sie erkannten und in sich fühlten, Ernst machten. Denn der musiklose Tanz ist recht eigentlich die Erscheinungsform des Tanzes als eigener Kunst: rücksichtslos, unsentimental und konsequent sind alle fremden Hilfsmittel beiseite gelassen und das tänzerische Werk spricht allein durch die Gewalt seiner Gestaltungen.

Wie konnte unsere Zeit zu dieser Form kommen, was ist damit erreicht, ist sie End- oder Anfangsform?

Es handelt sich beim musiklosen Tanz nicht um einen verblüffenden Varietétrick, auch nicht um die Versessenheit eines Fanatikers — sondern um die bewußte Absage an eine ganze Tradition, um den Versuch, jenseits eines alten versandeten Weges wieder auf die Urquellen des Bewegungskunstwerks zu stoßen. Er ist das Sinnbild der Tanzrevolution, die wir zurzeit erleben. Aber nicht von Anfang an kämpfte man unter diesem Zeichen. Wir müssen einen Augenblick zurückschauen.

Die Revolution auf dem Gebiet der Tanzkunst wandte sich gegen die Erstarrungs- und Verkümmerungsformen des Balletts. Man wollte nicht mehr die vorgeschriebenen Pas und Pirouetten, man wollte natürlich tanzen, man wollte die echte ungekünstelte Bewegung wieder zu ihrem Recht kommen lassen. Man suchte nach einem unmittelbaren, uneingeschränkten Ausdruck der Gewalten, die man in sich spürte. Das Ziel war schon tänzerische Eigenkunst. Man wußte nur keinen Weg. Man warf das Gute, das das Ballett, wenn auch verkümmert und erstarrt besaß, nämlich die systematische Bereitmachung des Körpers, fort und behielt das Schlechte in Händen: die Musik, und glaubte mit Hilfe der Musik zu dem Tanz als eigener Kunst kommen zu können. Man kam auch zu einer eigenartigen Beweglichkeit des Körpers, merkte es aber nicht, daß man den Tanz keineswegs aus der Sphäre der angewandten Kunstfertigkeit herausgehoben hatte, und daß nur die Bewegungsformen, das Reagieren auf die Musik,

anders geworden waren. Das unmittelbar Schöpferische war also auf diesem Wege nicht in Aktion getreten.

Hier setzte nun ein klareres Erkennen ein. Man sah, daß die Kunstformen der Musik nicht denen des Tanzes adäquat sind, daß der rhythmische Ablauf und Aufbau des Tanzwerks andere Formen hat als der der Musik, daß die Musik mit ihrer Gefühlsbetontheit der Willensbetontheit des Tanzes im Wege sein mußte. Man sah ferner ein, daß man mit Hilfe der Musik zu keiner Bemeisterung der körpertechnischen Probleme kam, daß zum mindesten eine technische Bereitmachung vorangehen müßte. Und man versuchte nun diesen Weg: man arbeitete ohne Musik oder höchstens unter Zuhilfenahme rhythmischer Schlaginstrumente, man emanzipierte sich also von musikalischen Inhalten und ließ schließlich auch die zeitliche Einteilung durch äußere Geräuschbetonungen fort. Damit hatte man aber den Weg frei gemacht. Nun erst konnte man das ganze Gebiet der Tanzkunst neu erschließen.

Mit diesem schweren Weg, der von dem Tänzer rastlose Energie, Einarbeitung in eine unerschlossene Körpertechnik und unbeirrte Wahrhaftigkeit forderte — mit diesem Weg war nun aber auch die Basis gegeben, von der aus der Tanz als Kunst neu erwachsen konnte. Man fühlte mit einem Male unendliche Hilfen und Verwandtschaften erstehen: man fand den Zugang zu dem primitiven Tanz, man verstand fremde Tanzformen, man lernte zu unterscheiden, zu sehen, man hatte ja all diese Dinge, die früher ungelöste Rätsel waren, am eigenen Körper erlebt. Es bahnte sich also auch ein Verständnis für fremde Tanzkulturen an: man verstand die Tänze der Derwische, man sah, was bei Negertänzen am Werke war, man sah alte Tanzdarstellungen in Bild und Plastik mit anderen Augen an. Und alle diese Dinge belebten und befruchteten den Bewegungstrieb und gaben ihm den Mut zum Wagnis eigener Formen. Ja man fand sogar den Weg zurück zum Verständnis des Zeremoniellen, man erkannte, was am Ballett ursprüngliches Gut war und kam durch all dieses zu einer Klarheit und Freiheit, zu dem Bewußtsein, daß die Entwicklung des Tanzes ein großer breiter, wenn auch oft gehemmter Strom gewesen sei, und daß das, was heute als neuer Tanz sich mühevoll ans Licht ringt, Krönung von Entwicklungen sei, die in die ältesten Zeiten zurückreichen. Und dieses Bewußtsein stärkte wiederum und erbrachte die Überzeugung von der Berechtigung, die Erlebniswelt des Tänzers in eigener Sprache zum Ausdruck zu bringen.

So ist es ersichtlich, daß der musiklose Tanz (als die Besinnung auf ein eigenbegrenztes Kunstgebiet) die Keimzelle zu der Entwicklung der Tanzkunst in unseren Tagen gewesen ist.

Eine weitere Frage ist die: ist nun der musiklose Tanz die einzige

zu erstrebende Form der Tanzkunst, d. h. ist sie eine Endform oder nur eine Form unter vielen?

Um einen Teil der Antwort vorwegzunehmen: sie ist unbedingt eine Form, die der Tänzer erlebt haben muß, um seiner Kraft und seines eigenfließenden Schöpfertums inne zu werden, sie ist überhaupt das einzige Kriterium dafür, und sie ist ferner unbedingt eine Form, die der Betrachter erlebt haben muß, um eine Ahnung davon zu bekommen, was Tanz ist, was er will und mit welchen Mitteln er arbeitet. Unsere Zeit ist gesättigt mit Akustischem. Der Tanz, der musikbegleitet vor unser Auge kommt, wird in den meisten Fällen zu neun Zehntel gar nicht gesehen: der vermittelte Eindruck stammt aus dem Musikwerk. Unsere Augen sind noch nicht geöffnet für die Bewegung, während das Ohr geschult ist und leicht empfängt und den Eindruck zu dem Zentrum des Mitschwingens leitet. Wir können überhaupt künstlerische Eindrücke mit den Augen weniger aufnehmen als mit dem Ohr. Beweis: das Unverstehen, mit dem die meisten der Ornamentik und der Architektur gegenüberstehen. Über ein dumpfes Berührtwerden geht da der Eindruck nicht hinaus. Wenn das schon bei diesen statischen Gebilden der Fall ist, wie viel mehr beim Tanz, dem jede Statik zuwider ist, der sein Wesen im Ablauf rhythmischer Bewegungswellen findet.

Und anderseits: der Tänzer. Für ihn ist die Musik, solange er noch nicht eigenschaffend ist, geradezu eine Gefahr. Sie zwingt ihn in ihren Ablaufsweg, sie verhindert das selbständige Strömen der Bewegung als Ausdruck eigenen inneren Bewegtseins. Ein fremdes, schon abgeschlossenes Kunstwerk, das Musikstück, schreibt dem Tänzer den Erlebnisweg vor, veranlaßt ihn, in Rhythmen und Bewegungen sich auszuströmen, die nicht aus ihm aufsteigen, sondern die schon gebundene, andere Kunst in ihm hervorruft. Er verliert damit leicht die Kontrolle über Echtheit und innere Wahrhaftigkeit der Gebilde. Seine Bewegungen werden herabgemindert zu einer Folge irgendwie nuancierter und aneinander geschlossener Übungen; er geht also damit an der ersten Forderung, die an ein Kunstwerk zu stellen ist, vorbei: eigene Inhalte in eigenen, einmaligen Formen zu geben. Dieser Weg mündet notwendigerweise bei der angewandten Kunstfertigkeit, bei der Summierung vorhandener Formen, also beim Kunstgewerbe.

Dennoch aber scheint mir Musik bei dem Tanzkunstwerk nicht ausgeschlossen: jede Schöpfung erfordert eine restlose Konzentration, der Schaffende muß sozusagen von der Welt getrennt sein, ihre Einflüsse müssen von ihm abgeschlossen sein. Und diese Abschließung und Konzentration kann die Musik vermitteln. Hier dient sie dann als Hilfsmittel dafür, daß die ekstatischen Elemente im Raumkunstwerk entbunden werden, daß alle Hemmungen, die sich der restlosen, von

innen aufsteigenden Ausstrahlung entgegenstellen, beseitigt werden. Eine andere Form der Gemeinsamkeit von Musik und Tanz ist die, daß das Musikalische etwa als begleitendes Geräusch oder primitiver Klang unter völliger Anpassung an den Tanzverlauf rhythmisch oder dynamisch unterstützend wirkt.

Man sieht also, daß es wohl außer dem musiklosen Tanz noch Formen gibt oder geben kann, bei denen auch die Musik mitwirkt, daß aber Tanz als eigene Kunst eine Abhängigkeit der Bewegungsgestaltung nach Form und Inhalt von der Musik ausschließt.

Gewiß handelt es sich auch bei Tanzkunst wie bei allen Künsten darum, daß der schöpferische Mensch unbeirrt um Dogmen oder Vorurteile schafft. Aber ebenso handelt es sich bei jeder kritisch eingestellten Kunstbetrachtung um die Bloßlegung gesetzmäßiger Zusammenhänge und Grenzen. Mag man das, was sich als Bewegung nach der Musik gibt, ruhig Tanz nennen, es gibt ja auch Leute, die die rhythmischen Arbeitsbewegungen dem Gebiet des Tanzes zurechnen; mit Tanz als eigener Kunst hat diese Form rhythmisch gebundener Bewegung ebensowenig zu tun, wie die rhythmisierte, das Wort begleitende Gebärde des Schauspielers oder etwa die stumme Bewegung im Film.

Es gilt die Grenzen der Tanzkunst zu erkennen, die Grundlage des besonderen tänzerischen Kunstwerks aufzuweisen, und um dies klar und deutlich zu tun, müssen wir uns von aller Sentimentalität und Gefühlsberauschtheit freimachen; es ist nicht zu leugnen, daß ein schön gewachsener, geschmackvoll kostümierter Körper, der sich nach der Musik bewegt, auf ihren Wellen schwimmt, viel Reiz bieten kann: es ist aber letzthin in anderer Form das Gleiche wie der nach der Regimentsmusik marschierende Soldat, den wir doch wahrlich deshalb nicht zum Schöpfer eines Tanzkunstwerks machen wollen, noch dürfen, weil er sich rhythmisch nach der Musik bewegt. Die rhythmische Bewegung nach der Musik gehört in ein ganz anderes Gebiet als das der Kunst, sie ist eine Form der Ökonomie: die Musik verleiht nämlich der Bewegung eine größere Ausdauer und eine exaktere Ausführung. Tanzkunst hat es aber weder mit Dauerleistungen noch mit Exaktheit im Sinne veräußerlichter Muskeltätigkeit zu tun, sondern ist der Versuch, Unirdisches mit den eigenen Händen, mit dem Leibe, mit der raumdurchzuckenden, schwingenden Bewegung in das Irdische hineinströmen zu lassen. Und um dieses letzten, heiligen Zieles willen müssen wir danach streben, das Echte vom Unechten unterscheiden zu lernen.

Christian Herrmann:

Das Kunstwerk stellt eine Gegenständlichkeit eigener Art dar, die ihre besondere Struktur besitzt, welche unabhängig ist von dem Verhalten oder der Beschaffenheit des aufnehmenden Subjekts. Objektive, der Struktur des Kunstwerks angehörende Faktoren sind es auch, durch welche die einzelnen Kunstgebiete sich unterscheiden. Zu solchen Faktoren gehört in erster Linie das Material, in dem gestaltet wird. Es gibt für jede Kunst ein für sie charakteristisches Material, an dessen Gesetze sie gebunden ist. So ist die Dichtkunst an die Sprache, die Malerei an die Farbe, und die Musik an die Töne gebunden. Wenn der Tanz ein eigenes Kunstgebiet einnehmen soll, dann muß ihm auch ein eigenes Material zustehen. Was ist dieses eigene Material?

Diese Frage scheint nicht ganz einfach zu beantworten zu sein. Die mannigfachen Versuche, die gemacht worden sind, ein System der Künste aufzustellen, tasten mehr oder weniger unsicher umher, wenn es sich darum handelt, der Tanzkunst ihre Stellung anzuweisen. Da diese Einteilungen als Prinzip ihrer Gliederung die Materialverschiedenheit der Künste nehmen, so geben sie uns ein gutes Bild von der Unsicherheit, wo die Tanzkunst einzuordnen ist. In den letzten Jahren hat sich hier viel geändert. Seitdem es wieder eine große Tanzkunst gibt, seitdem Tanzkünstler von großer schöpferischer Kraft wieder die Idee dieser Kunst in Werken sichtbar gemacht haben, seitdem kann die Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft wieder das Wesentliche sehen an dieser uralten und doch so ganz neuen Kunst.

Geht man von bedeutenden Tanzgebilden aus, wie sie uns in der Gegenwart in reichem Maße in verschiedensten Stilformen gegeben worden sind, so erkennt man unschwer, daß die Bewegung des belebten menschlichen Körpers das Material ist, in dem der Tänzer seine Erlebnisse gestaltet. Um Mißverständnisse zu verhüten, sei bemerkt, daß »Bewegung« hier nicht ein ästhetischer Begriff ist und nicht dasselbe bezeichnet, wie wenn man z. B. von der Bewegung einer Linie oder von der Bewegung in architektonischen Verhältnissen spricht. Wie das Material anderer Künste, so ist auch das der Tanzkunst kein ästhetischer Gegenstand, sondern gehört der außerästhetischen Sphäre genau so an, wie der in der Baukunst verwandte Stein. Das Material der Tanzkunst ist aber auch nicht die physikalische Bewegung. Denn diese als die Ortsveränderung eines beliebigen Körpers in der Zeit beschreibt doch nicht vollständig die tänzerische Bewegung, die zwar gewiß ein auf den Raum bezogenes zeitliches Geschehen ist, das aber ausgeht und getragen wird von dem belebten, vom Atem durchströmten menschlichen Körper. Die Berücksichtigung dieser beiden Momente

im Bewegungsbegriff der Tanzkunst, des physikalischen und des biologischen, läßt uns mehrere Arten der Bewegung unterscheiden.

1. In den gewöhnlichen und alltäglichen Bewegungen des Menschen überwiegt das biologische über das physikalische Moment. Einmal wirken nämlich Zweckvorstellungen auf den Ablauf der Bewegung ein, die also ihr Gesetz von einem außerhalb ihrer selbst liegenden empfängt. Verallgemeinernd kann man sagen: die gewöhnlichen Bewegungen dienen dem Selbsterhaltungstrieb. Zweitens ist das Übergewicht des Biologischen über das Physikalische darin begründet, daß die Bewegung ausschlaggebend beeinflußt ist von den anatomischen und physiologischen Verhältnissen des Körpers. Haltungsfehler, Verkrümmungen, Asymmetrien, Schwäche einzelner Muskeln und Verkrampfungen, das sind so einige die Bewegungen und ihren Verlauf stark variierende Faktoren, von denen kaum ein Mensch ganz frei ist. Selbstverständlich gehorchen die gewöhnlichen, alltäglichen Bewegungen der Menschen auch den physikalischen Gesetzen. Aber deren Wirksamkeit wird doch weitgehend durch die beiden vorstehend angeführten Gruppen von biologischen Faktoren beschränkt.

2. Eine ganz andere Art von Bewegung entsteht, wenn man das physikalische Moment in der Bewegung zum Ausschlaggebenden macht, wenn man also erstens die Bewegung zweckfrei ablaufen läßt, und wenn man zweitens die im Bau und in der Funktionsweise des Körpers liegenden Einflüsse auf die Bewegung möglichst ausschaltet. Diese beiden Ziele erreicht man durch die Anwendung eines der besseren gymnastischen Systeme der Gegenwart. Wir können die Bewegungsart, die von den biologischen Faktoren absieht, die »reine Bewegung« nennen. Hier entwickelt sich die Bewegung nach ihrem eigenen Gesetz. Der Idealfall der reinen Bewegung ist bei der Marionette verwirklicht, wo sich auch am leichtesten die wesentlichen Gesetze der reinen Bewegung ableiten lassen, wie Kleist in dem bewundernswerten Aufsatz »Über das Marionettentheater« gezeigt hat.

3. Schließlich gibt es noch eine Bewegungsart, die in eigentümlicher Weise die beiden erstgenannten Typen in sich vereinigt. Mit der zweiten Art hat sie dies gemeinsam, die Bewegung von nichts anderem als ihrem eigenen Gesetz abhängig zu machen, also z. B. die Bedeutung des Schwerpunkts voll zur Geltung zu bringen. Mit der ersten Art aber verbindet sie das lebendig Erfüllte der Bewegung, und dies geschieht in Form der vom Willen gesetzten Spannungen und Spannungslösungen. Spannungen sind zu überwindende Widerstände im Ablauf der Bewegung, die nicht von einer Funktionsuntüchtigkeit des Körpers herrühren, sondern aus dem Erlebnis z. B. der Schwere der Glieder und dem Widerstreben des durch die Bewegung zu überwindenden

Raumes. Bei dieser Bewegungsart kann es nicht darauf ankommen, Gefühle bewegungsmäßig darzustellen, das wäre ein Rückfall in die erste Art, sondern nur die der Bewegung immanenten Momente als erlebte zur Auswirkung kommen zu lassen. Wir wollen diese Bewegungsart »Ausdrucks-« oder »Spannungsbewegung" nennen.

Mit welcher dieser drei Bewegungsarten arbeitet nun der Tänzer? Es kann keine Frage sein, daß die erste Bewegungsart nicht in Frage kommt. Abgesehen davon, daß hier der Körper wenig leistungsfähig ist, sehen wir deutlich am Tanz von nichtkünstlerischen Tänzern, daß hier die Bewegung entweder im Dienst der Funktionsfreude oder der Erotik steht und damit von vornherein jede künstlerische Verwertung der Bewegung unmöglich gemacht wird. Aber auch die »reine Bewegung« ist nicht das Material des Tänzers. Denn dann wäre es besser, sich die Marionette anzusehen, als den lebendigen Menschen. So werden wir also zu der Anschauung geführt, in der »Ausdrucksbewegung« das eigentliche Material der Tanzkunst zu sehen.

Nun setzt sich ein Tanz aus einzelnen Bewegungsmotiven und deren Entwicklung zusammen, und das Motiv besteht aus mehreren Bewegungen so, wie das musikalische Motiv aus mehreren Tönen. Die einzelnen Bewegungen können in verschiedener Weise miteinander verbunden werden. Die Bewegung, bei der nur eine einzige Bewegungstendenz besteht, etwa das einfache Heben eines Armes oder Beines, oder die einfache gerade Rumpfbeuge wollen wir Bewegungen erster Ordnung oder Elementarbewegungen nennen. Es können aber auch mehrere solcher Elementarbewegungen zu einer Bewegung höherer Ordnung zusammentreten, z. B. gleichzeitiges Heben und Drehen des Armes oder Rumpfbeuge mit Lendenspirale.

Es ist nun prinzipiell möglich, einen Tanz nur aus Elementarbewegungen aufzubauen oder nur aus Bewegungen zweiter Ordnung. Für gewöhnlich aber werden beide Bewegungsordnungen miteinander kombiniert und hierin offenbaren sich nun wesentliche tanzstilistische Unterschiede, worauf hier nicht eingegangen werden kann.

Für die Gestaltung des Tanzes kommt aber noch weiter in Betracht, wie die Bewegung rhythmisch gegliedert wird. Hier unterscheiden wir den Spannungsrhythmus, den Körperrhythmus und den Zeitrhythmus. Die gesetzmäßige Abfolge von Spannung und Lösung, die, wie wir sahen, im Wesen der Ausdrucksbewegung liegt, schafft einen außerordentlichen Reichtum von Ausdrucksformen sogar an ein und derselben Körperbewegung. Der Körperrhythmus ist die zeitlich gegliederte Entfaltung des Körpers nach den drei Dimensionen. Hier ist es wichtig, ob die beiden Körperhälften gleichzeitig und gleichsinnig sich bewegen, oder ob sie in einem Verhältnis zeitlicher Folge oder der

Gegenbewegung stehen. Der Zeitrhythmus ist die metrische, oft an die Musik sich anlehnende Gliederung.

Diese kurze Skizze der Variationsmöglichkeiten, die in der tänzerischen Bewegung liegen, mag genügen, um zu erweisen, daß der Tanz eine Bewegungskunst ist. Zwar der Tänzer wird, je nach seiner Veranlagung, entweder ein stärkeres Erlebnis des Raumes haben oder der zeitlichen Verhältnisse. Das darf aber die kunstwissenschaftliche Analyse nicht abhalten, nur von dem im Gegenstand Vorgefundenen auszugehen, und das ist die Bewegung.

Schlußwort.

v. Laban: Böhmes und Herrmanns Ausführungen stimmt der Redner zu. Herrmanns Darstellung der rhythmischen Vorgänge war ihm besonders interessant. Gegen die Auffassung aber, daß neben dem Raum- auch ein Zeiterleben beim Tänzer bestehe, glaubt er aus eigener Erfahrung sagen zu müssen: der Tänzer empfindet jeden zeitlichen Ablauf als räumliche Angelegenheit. Mit den Kraftverhältnissen ist es ebenso, der Tänzer empfindet nicht Kraft, er fühlt sie räumlich.

Dritter Tag.

18. Oktober 1924, nachmittags.

Verhandlungsleiter: Werner Wolffheim.

Hans Mersmann:

Zur Phänomenologie der Musik.

Die meisten neueren Versuche, musikalischen Werken analytisch näher zu kommen, lassen, bei aller Verschiedenheit der Methoden, ein Gemeinsames erkennen: sie entfernen sich immer mehr von jener unsicheren, mit Gefühlsbeziehungen, Bildern und poetischen Umschreibungen arbeitenden Interpretation, die seit den Frühtagen der Romantik, etwa seit den Kritiken E. T. A. Hoffmanns, ein unvermindert zähes Leben geführt hatte. Der Grund für diese merkwürdig lange Lebensdauer einer in ihrer Gefährlichkeit längst erkannten Methode lag einmal darin, daß sie in der gleichzeitigen psychologischen Ästhetik einen Halt und eine gewisse Begründung fand, vor allem aber darin, daß ein neuer Weg noch nicht gefunden war. Diesen zu suchen, ist das offene oder verborgene Ziel aller bedeutenden musikästhetischen Untersuchungen der letzten Zeit, ihn systematisch zu umspannen, seine Ausgangspunkte, seine Grenzen und seine Ziele andeutungsweise bloßzulegen, der Sinn der folgenden Gedanken.

Damit dies in den knappen Grenzen der mir gestellten Frist geschehen kann, will ich das ganze Stoffgebiet von seiner Peripherie aus zu begrenzen versuchen, und dann das Wesentliche an einem

kleineren Ausschnitt, nämlich der Formenästhetik, etwas genauer formulieren. Es handelt sich mir also darum, dreierlei zu zeigen: den Standpunkt, das Objekt und die Anwendung einer phänomenologischen Musikästhetik.

I.

Von diesen drei Aufgaben erscheint mir die erste als die schwierigste. Der Standpunkt als Problemstellung ist in dem Schrifttum über Musik verhältnismäßig neu; lange Zeit war er eine (oft unklare) Voraussetzung. Nur bei Behandlung ästhetischer Fragen hatte der Standpunkt von jeher eine bedeutende Rolle gespielt. Hier befehdeten entgegengesetzte Meinungen einander mit Heftigkeit, und oft war unter dem Gegensatz des Prinzips das Objekt der Untersuchung: das Kunstwerk den Händen der Betrachtenden entglitten. Die Gegensätze der Meinungen bestehen auch heute unvermindert fort. Als Paul Moos auf dem ersten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft vor elf Jahren den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik zu fixieren suchte, kam er auf sieben »Systeme«, welche stark voneinander divergierten oder einander sogar widersprachen. Wenn man die Literatur der dazwischenliegenden Zeit überblickt, so erscheint die Fragestellung einfacher. Durch alles, was Grundsätzliches über Musik und Musikästhetik ausgesprochen wurde, schimmert der große Dualismus hindurch, welcher etwa mit dem Gegensatz einer psychologischen und einer phänomenologischen Einstellung bezeichnet werden kann.

Dieser Dualismus muß als vorhanden hingenommen werden. Er scheint mir eine Perspektive, unter welcher die Entwicklung der gegenwärtigen Musikästhetik gesehen werden kann. Er ist nicht Gegensatz der Methode sondern der Weltanschauung und als solcher Exponent einer größeren Entwicklung. Diese befindet sich für die Musikästhetik an einer Stelle, welche im Verhältnis zur allgemeinen Ästhetik weiter rückwärts zu liegen scheint. Wie die Geschichte, so folgt auch die Ästhetik der Musik der der anderen Künste in einigem Abstand. Die psychologische Musikästhetik ist als Methode noch nicht einmal ausgebaut oder vollendet, geschweige denn überwunden. Sie hat gerade erst in den letzten zehn Jahren durch die von Hugo Riemann formulierte »Lehre von den Tonvorstellungen« eine neue, bedeutsame Prägung erhalten, welche geeignet ist, die von der allgemeinen Ästhetik übernommene Einfühlungstheorie in einer spezifisch musikalischen Form weiterzubilden. So mußten die vereinzelten Ansätze einer phänomenologischen Musikästhetik in ihrer Auswirkung zersplittern.

Es handelt sich bei ihr letzten Endes nur um ihr Verhältnis zu psychologischen Betrachtungsformen. Die Niederschläge materialisti-

scher und formalistischer Weltanschauungen im musikästhetischen Denken liegen so weit ab von diesen Zusammenhängen, daß kaum irgendwo eine Berührung stattfindet. Was aber in der Musikästhetik bisher unter dem Begriff »Sensualismus« gefaßt wurde, trifft mit der Phänomenologie zwar gelegentlich terminologisch zusammen, hat aber durch die Divergenz der Standpunkte ebenfalls keine innere Beziehung.

Wenn bis hierher von einem Gegensatz psychologischer und phänomenologischer Musikästhetik gesprochen wurde, so muß das eingeschränkt werden. Denn erstens handelt es sich bei einer phänomenologischen Musikästhetik bislang nur um erste Ansätze, mehr negativer als positiver Natur: sie beruhten auf einer gefühlsmäßigen Ablehnung jener Art von »Einfühlung«, die in Monographien und Analysen den Inhalt des Kunstwerks nach wie vor mit fragwürdigen poetisierenden Assoziationen umschrieb, jener Ablehnung also, aus der vor 20 Jahren H. Kretzschmars Wiederbelebung der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts entstanden war. Zweitens öffnen sich auch hier die Grenzen der Systeme gegeneinander, vielleicht noch stärker als auf den anderen Gebieten der Kunstbetrachtung: Riemanns Vorstellungstheorie ist trotz psychologischer Ausgangspunkte keineswegs die konsequente Durchführung eines psychologischen Systems. Drittens aber finden sich zwischen den theoretischen Formulierungen gerade der Musiker unter den Ästhetikern der letzten Generationen und der von ihnen selbst unternommenen praktischen Durchführung in analytischen Arbeiten tiefste Widersprüche. Kretzschmars »Führer durch den Konzertsaal« ist gerade an seinen besten Stellen alles andere als eine Anwendung der von ihm selbst geforderten Hermeneutik, und Riemanns Analysen etwa der Klaviersonaten Beethovens haben mit der Lehre von den Vorstellungen kaum irgend etwas zu tun. So ist sich der folgende Versuch seiner größten Schwierigkeit bewußt: ein Prinzip der Betrachtung konsequent durchzuführen und auf die Gesamtheit der Phänomene anzuwenden.

Aus den aufgestellten Gegensätzen ergeben sich die Forderungen, welche an den phänomenologischen Standpunkt zu stellen sind. Er betrachtet das Kunstwerk als Erscheinung, ich übersetze freier und wesentlicher: als Organismus. Er versucht, diese Betrachtung von allen Beziehungen zum Betrachtenden abzulösen, soweit dies möglich ist. Mit dieser Ablösung von allen »Ichbeziehungen« fallen die assoziativen Faktoren der Betrachtung, werden eingeschränkt ihre subjektiven, sekundären, d. h. mehr umschreibenden als bezeichnenden Momente, wird angestrebt eine möglichst große Objektivität und relative Verbindlichkeit ihrer Ergebnisse.

Es läge nun am nächsten, das Verhältnis der reinen Phänomeno-

logie, wie diese durch Husserl, Scheler, Geiger und andere dargestellt wurde, zu ihrer Anwendung auf die Musikästhetik zu prüfen. Die Ergebnisse eines solchen Versuchs sind für mich bisher völlig unbefriedigend. Ich bin nicht von der Ästhetik her zu den folgenden Gedanken gekommen, sondern von der Musik. Und ich kann nur feststellen, daß trotz der Einheit des Standpunkts, welche die Anwendung des Begriffs berechtigt erscheinen läßt, natürliche und unüberbrückbare Gegensätze der Methode bestehen. Hierbei ist vor allem zu betonen, daß die Möglichkeit eines exakten Arbeitens bei diesen angewandten Untersuchungen um vieles geringer ist als in der reinen Phänomenologie. Anderseits hat ein Versuch, der kürzlich gemacht wurde, die exakte Arbeitsmethode der Phänomenologie in die Musikbetrachtung einzuführen [1]), meines Erachtens keine für die Betrachtung des Kunstwerks unmittelbar fruchtbaren Ergebnisse gezeitigt.

Ich kann die Tatsache, daß diese Beziehungen vorerst nur gering sind, gegenwärtig kaum als einen Mangel empfinden. Denn die Musikästhetik der letzten Jahrzehnte, ja, man kann sagen, die Musikästhetik überhaupt leidet daran, daß sie fast immer in den Vorfragen stecken blieb. Immer handelte es sich ihr um den Standpunkt, seine Begründung und die Gegensätze zu anderen Standpunkten. Die Philosophen und zünftigen Ästhetiker haben sie hierin zu allen Zeiten bestärkt. Das Kunstwerk blieb bescheiden im Hintergrunde. Oder es wurden aus ihm Beispiele herangezogen, um einen Standpunkt oder eine These zu bekräftigen. Und diese Beispiele paßten, wie in einer Diskussion des vorigen Kongresses einmal betont wurde, immer; die These war also richtig. Denn was gäbe es für eine Feststellung, für die sich mit einiger Mühe nicht hätte irgendwo ein Beispiel finden lassen?

Darum erscheint es mir als wichtigste Forderung für jede musikästhetische Untersuchung, welche gegenwärtig unternommen wird, daß sie sich, wenn auch unter Durchbrechung der Tradition, auf das Kunstwerk konzentriert. Es muß eine Arbeit geleistet werden, wie sie in neuerer Zeit in den Werken Ernst Kurths vorliegt [2]), welche sich scheinbar mit Stilproblemen Bachscher und Wagnerscher Musik befassen, aber durch die Einheitlichkeit ihrer Fragestellung fast als eine Musikästhetik gewertet werden können. Zu dieser Art einer angewandten Musikästhetik möchten auch die folgenden Gedanken gelangen.

---

[1]) W. Harburger, Die Metalogik.

[2]) Ernst Kurth, Grundlagen eines linearen Kontrapunkts, und: Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«.

II.

Es ergibt sich nun die Notwendigkeit, das Objekt der Betrachtung, das Kunstwerk, vom phänomenologischen Standpunkt neu zu begrenzen.. Zunächst müßten seine tonphysiologischen Voraussetzungen neu untersucht werden. Auf ihnen ruht eine Durchdringung der Elemente: Melodik, Harmonik, Rhythmik; der sekundären Elemente: Dynamik, Agogik und des Kolorits. Eine Betrachtung der Elemente einbezieht durch sich selbst bereits die Grundlagen einer Form- und Inhaltsästhetik; aus dieser kristallisiert sich schließlich das Stilproblem. Die Untersuchung des Stiles aber erweitert den Bereich der Fragestellung erheblich. Bis hierher war das Kunstwerk absolut gesehen worden, d. h. als Summe der in ihm beschlossenen Funktionen und Kräfte, also ästhetisch. Die Einbeziehung der Stilfrage zwingt, es nun auch als Produkt einer Entwicklung zu sehen, also historisch. Damit werden alle Grundfragen der Musikgeschichte aufgeworfen und ergibt sich die Notwendigkeit: auch für die historische Betrachtung des Kunstwerks den gleichen Standpunkt einzunehmen. Er führt von selbst zu jener Art morphologischer Geschichtsbetrachtung, welche besonders bei stilgeschichtlichen Untersuchungen in neuerer Zeit auf allen geisteswissenschaftlichen Gebieten zur Anwendung gelangt ist.

Das Kunstwerk als Objekt phänomenologischer Musikbetrachtung ist Organismus. Bei näherem Eindringen stellt sich dieser Organismus dem suchenden Auge als Einheit vieler ineinander verschlungener und durcheinander bedingter Kräfte dar. Die natürliche Forderung, welche sich für die Analyse ergibt, ist: diese Kräfte von einander zu lösen, sie einzeln bloßzulegen und zu bestimmen. Die methodische Arbeit selbst kann sich dieser Forderung nicht entziehen. Darum ist es sowohl am Anfang wie auch am Ende der Teiluntersuchung notwendig, die organische Einheit der Kräfte und ihre Bedingtheit durch einander zu betonen. Es ist das Verhängnis unserer Musiktheorie, daß sie diesen Zusammenhang und damit die lebendigen Kräfte selbst verloren hat. Eine harmonische Kadenz ist nicht eine Folge konstruierter Klänge, sondern ruht auf gleichzeitigem Wachstum und feinster Ausgewogenheit melodischer, harmonischer und rhythmischer Kräfte, deren eine die andere bedingt. Die Tonfolge c-d-c ist zunächst ein melodisches Geschehen, welches in seinen drei sichtbaren Erscheinungen Basis, Spannung und Entspannung einen steigenden und wieder sinkenden Energiestrom inkarniert, dadurch aber nicht nur als rhythmischer und latent harmonischer Vorgang gefaßt werden muß, sondern auch als Form- und Inhaltswert apperzipiert wird. Die Folge dieser drei Töne ist von einer dreisätzigen Sonate nicht wesens- sondern nur gradverschieden. Es gibt für Form und Inhalt keine Erscheinungsgrenzen,

unterhalb derer diese Kategorien ausschalteten, sondern nur Intensitätsgrenzen. Die elementaren Phänomene des Kunstwerks beruhen auf einer kontinuierlichen Folge derartiger Spannungsvorgänge, welche alle in den verschiedensten Dimensionen einander durchdringen. Die kleinsten sind melodische oder rhythmische Urtatsachen, welche als Spannungen überhaupt nicht wahrgenommen werden. Die Dimensionen steigern sich bis zum symbolischen Gegensatz zweier Themen oder bis zu der repräsentativen Kraft einer weithin sichtbaren Formantithese. Das schematische Bild, unter dem dies verstanden werden kann, ist nicht die Aufeinanderfolge verschiedener Kurven, sondern ihr Herauswachsen aus einem Punkte, während ihre ausschwingenden Linien immer größer werden. Dieser, ich möchte sagen, zentripetale Grundcharakter der elementaren Kräfte ist es, welcher letzten Endes die Einheit des Kunstwerks bedingt. Er läßt sich beispielsweise an einer harmonischen Entwicklung gut verdeutlichen, welche, auch in ihren kompliziertesten Auswirkungen, als Evolution einer zentralen Kraft, der Urtonika, erscheint. Hier ist durch den Begriff der Evolution der gebräuchliche Terminus »Modulation« ersetzt, welcher dem Wesen und Entwicklungsgesetz des Kunstwerks zutiefst feindlich ist, indem er ein Aktivum, einen modulierenden, d. h. verändernden Willen an die Stelle eines organischen, nie modulatorischen, sondern immer einheitlichen Wachstums setzt.

Von hier aus ergibt sich die den phänomenologischen Einzeluntersuchungen gemeinsame Problemstellung. Sie sucht die Erscheinungen des Kunstwerks als Evolutionen elementarer Grundkräfte zu begreifen. Unsere Musiktheorie geht vom Sichtbaren aus. Sie begnügt sich zumeist, die an der Oberfläche wahrnehmbaren Erscheinungen festzustellen und zu registrieren. Aber Begriffe wie: Sonatenform, Rondo, Thema erhalten einen Sinn erst durch ihren gemeinsamen Nenner. Die hierdurch gewonnene größere Einfachheit der Schau macht es möglich, nach mehreren Richtungen weiter vorzustoßen. Die phänomenologische Betrachtung knüpft nicht an die sichtbare Erscheinung an (wie es etwa eine sensualistische Betrachtungsweise tun würde), sondern senkt sich bis zu deren Wurzeln herab, legt den Entwicklungsweg bloß und deckt die seitlichen, verbindenden Linien auf. Das ergibt methodisch für die Durchführung einer Untersuchung drei Phasen: Ausgangspunkt ist die Frage nach den Kräften, von ihrer Erkenntnis aus werden die Gesetze gesucht, nach denen die Kräfte sich formen und entwickeln. Diese Entwicklung selbst: die Evolution der Kräfte, wird zum natürlichen Schwerpunkt der Untersuchung. In ihr: ihrem Verlauf, ihrer Intensität, den durch sie umschriebenen Grenzen liegen wesentliche Grundfragen beschlossen.

So begänne die Untersuchung elementarer Vorgänge erneut mit dem Intervall, dessen Größe und Richtung melodische, dessen Verschmelzungsgrad harmonische, dessen Lagerung im Raume rhythmische Urtatsachen bloßlegt, während seine Zugehörigkeit zu den tonalen Grundformen: diatonisch oder akkordisch ein stilistischer Faktor ist. Die Untersuchung des Melodischen, der hier nicht im einzelnen nachgegangen werden soll, wächst von der Erkenntnis jener Urtatsachen, zur Umspannung größerer melodischer Evolutionen, Feststellung primärer und sekundärer melodischer Werte, Begrenzung des Begriffs der Logik in seiner Anwendbarkeit auf die Melodie, dann zur Aufdeckung typischer Arten, wie: elementarer, konstruktiver, kantabiler oder figurativer Melodik oder von melodischen Intensitätstypen. Ähnlich läßt sich die Evolution des Harmonischen von der einfachen Dreiklangkadenz aus durch die sekundären Klangverbindungen (»Ausweichungen«) der Quintverwandtschaft, dann durch die anderen Verwandtschaftsgrade hindurch bis zur absoluten Harmonik des Impressionismus und zur horizontalen Harmonik der jüngsten Musik als letzte Verästelung der beiden Komponenten des Klanges: Farbe und Linie verstehen.

Schon bei den einfachsten elementaren Vorgängen besteht die Notwendigkeit, die tektonischen Kräfte des Kunstwerks einzubeziehen. Sie sind in der Musik von primärer Bedeutung: gleichsam an Stelle der für die Instrumentalmusik fehlenden Klarheit über das Objekt. Schon einfache melodische Bildungen lassen den entscheidenden Gegensatz von Motiv und Linie erkennen, prägen Sequenzen, Entsprechungen, Gegensätze, gelangen zu Abwandlungen oder Entwicklungen. Die Aufstellung von Typen auf diesem Gebiete und die Herstellung fester Beziehungen zwischen ihnen legen Zusammenhänge dar, welche sowohl beim achttaktigen Volkslied wie auch bei der viersätzigen Symphonie den Kern treffen. Sie erweisen aufs neue die große Einheit aller wirkenden Kräfte und die Unmöglichkeit, sie auch bei der Untersuchung völlig zu trennen. Das Motiv ist ein wesentlicher Faktor sowohl einer formalen wie einer inhaltlichen Betrachtung. Für beide besteht die Notwendigkeit, die Terminologie erneut festzulegen, Typen herauszulösen und »Grundbegriffe« zu schaffen.

Eines besonderen Kommentars bedarf in diesem Zusammenhang der Inhaltsbegriff. Die phänomenologische Musikästhetik bekennt sich durchaus zu einer idealistischen Auffassung und erkennt den Inhaltsbegriff in vollem Umfange für das Kunstwerk an. Sie sieht den Inhalt der Musik in der Summe ihrer tektonischen Elemente, so wie dieser Begriff vorher definiert worden war. Diese tektonischen Kräfte sind für die Musik primäre Träger des Inhalts. Dieser kann bei bestimmten

Arten von Musik durch einen »Einschlag« (dieses Bild ist seinem Sinne nach zu verstehen) anderer, von außen her kommender subjektiver oder objektiver Beziehungen entscheidend geprägt werden. Objektiv: durch Text, Programm, Überschrift, also jede außermusikalische Bindung. Subjektiv: durch ähnliche Bindungen, welche durch die Individualität des Schaffenden bedingt sind und als Assoziation oder als Kraftquelle auf den Inhalt einwirken. Diese Einschlagkräfte gelangen aber nur vermittels der tektonischen Elemente zur Erscheinung.

An dieser einen Stelle stützt sich die phänomenologische Betrachtung nicht nur auf die Methode, sondern auch auf die Terminologie der psychologischen. Sie geht auf die Ablaufsbahnen Ruhe-Erregung, Lust-Unlust usw. zurück und bedient sich, wenn auch mit einer dem Wesen der Musik angepaßten Modifikation der Kategorien der psychologischen Ästhetik. Doch rückt sie die Übernahme dieser Begriffe dadurch in ein neues Licht, daß es sich um die subjektiven Momente des Kunstwerks, also des Objekts (aber nicht des Betrachters!) handelt.

Durch diese Zusammenhänge wurden auch bereits Stilfragen einbezogen. Die formale und stilistische Untersuchung des Kunstwerks muß ihre Fragestellung nun auch nach der historischen oder besser: morphologischen Richtung erweitern. Die Gesetze organischen Werdens, welche bei der phänomenologischen Betrachtung im Kunstwerk sichtbar wurden, treten auch von diesem Standpunkt aus in ein helles Licht. Die Entwicklung der Gattungen und Formen ist ebenfalls Organismus. Wir erkennen Frühzeiten der Entwicklung, keimhaftes Werden, erste Knospen, Hochblüte und Verfall. Für jede Form ist die Zeitspanne, für viele der Rhythmus der Entwicklung ein anderer. Auch tote Formen werden durch die Entwicklung weitergetragen und gelegentlich vom Künstler zu scheinbarem Leben erweckt, ohne doch einer Entwicklung fähig zu sein, wie etwa die Geschichte der Kantate nach Bach, der Messe nach 1600. Die Abfolge der Stile gleicht dem Wandel der Generationen. Sie wird getragen durch das Gesetz wellenförmig schwingender, pendelnder Bewegung, deren Rhythmus der abendländischen Musikgeschichte eine natürliche, tief gesetzmäßige Gliederung in acht korrespondierenden Perioden gibt.

Die Zusammenfassung dieser Gesichtspunkte verdichtet sich zur Analyse des Kunstwerks. Sie ist an alle die Voraussetzungen gebunden, welche vorher angedeutet wurden. Sie beschränkt sich auf das Kunstwerk unter Ausschaltung des Betrachters und seiner Assoziationen und ohne die Notwendigkeit, die Persönlichkeit und Entwicklung des Schaffenden einzubeziehen. Dies kann wohl bei richtiger Anwendung gelegentlich eine Bereicherung bedeuten. Die Analyse hat die Aufgabe, die vorher auseinander gelegten Teilergebnisse von neuem zusammen-

zufassen. Es wird kein elementarer Vorgang zu gering sein, als daß er nicht in der Analyse irgendwie zur Auswirkung gelangte. Was in ihr ausgesprochen wird, ist nur ein Teil und eine Summe von Erkenntnissen, die zur Begründung ihrer Ergebnisse notwendig waren. So müssen wir von der Analyse vor allem fordern, daß sie ein Bild von der individuellen Struktur des Einzelwerkes gibt. Sie muß dessen Individualität klar erkennen lassen und zeigen, daß der Begriff und das Schema der Sonate bei einem Vergleich einer frühen Sonate Haydns und einer späten Beethovens völlig bedeutungslos wird.

Die Analyse des Kunstwerks als einer Erscheinung könnte einen falschen Eindruck erwecken, wenn sie nicht immer wieder den symbolischen Wert ihrer Feststellungen betonte. Durch die Begrenzungsversuche des Kunstwerks darf nie seine innere Grundlage verwischt werden: sein einmaliger, schicksalhafter Charakter als Organismus, seine inkommensurable, symbolische Bedingtheit.

III.

Um die Anwendung einer phänomenologischen Betrachtungsweise an dem begrenzten Ausschnitt der Form noch kurz zu zeigen, ist es nötig, auch hier auf die Wurzeln zurückzugehen. Man hat mit Riemann gewöhnlich als einheitliche Wurzel alles Formgeschehens das Motiv angenommen und alle anders gearteten Erscheinungen hieraus abgeleitet oder darauf zurückgeführt. Durch symmetrische Anordnung der Motive entstand der Begriff der achttaktigen Periode, welcher allen Formen als Maßstab so zugrunde gelegt wurde, daß (etwa in der Durchführung einer Sonate) asymmetrische Teile der Entwicklung als verlängerte oder verkürzte achttaktige Perioden aufgefaßt wurden. Ich möchte diese beiden Tatsachen hier herausstellen, da sie meines Erachtens zur Quelle zahlreicher Mißverständnisse geworden sind. Ihr Geltungsbereich scheint mir durchaus beschränkt.

Mag die Ableitung aller Formeinheiten aus dem Motiv spekulativ möglich sein, so ist doch historisch wie auch phänomenologisch die Wurzel des Formbegriffs eine dualistische: Motiv und Linie. Beide sind Urkräfte, beide unteilbar, daher Elemente der Form, in Wirklichkeit mehr Ideen als Erscheinungen. Denn rein lineare Musik ist ebenso selten wie eine rein motivische; als Formwerte treten beide nur vereinzelt auf [1]).

Die Inkarnation dieses Gegensatzes der Kräfte ist in den Begriffen

[1]) Rein lineare Verlaufsformen nur am Anfang und Ende der Entwicklung der Kunstmusik, rein motivische überhaupt nicht, denn das Motiv ist praktisch nur als Ausgangspunkt einer Entwicklung denkbar; was z. B. bei Wagner »Motiv« genannt wird, hat mit diesem Formbegriff kaum etwas gemein.



Periode und Thema gegeben [1]). In ihnen treten Linie und Motiv zur formalen Einheit zusammen. Ihrem Wesen nach ist Periode die Formwerdung der Linie, Thema die des Motivs. Doch treten in der Erscheinung die Kräfte zur lebendigen Einheit zusammen; als tektonische Kraft gehört auch das Motiv der Periode, die Linie auch dem Thema an. Das Gemeinsame von Periode und Thema ist ihre Teilbarkeit. Beide sind typische Grundformen und als solche von vollendeter Gegensätzlichkeit, deren Ausdruck das Formganze ist. Dieser Gegensatz ist durch die Begriffe Ablauf und Entwicklung umschrieben.

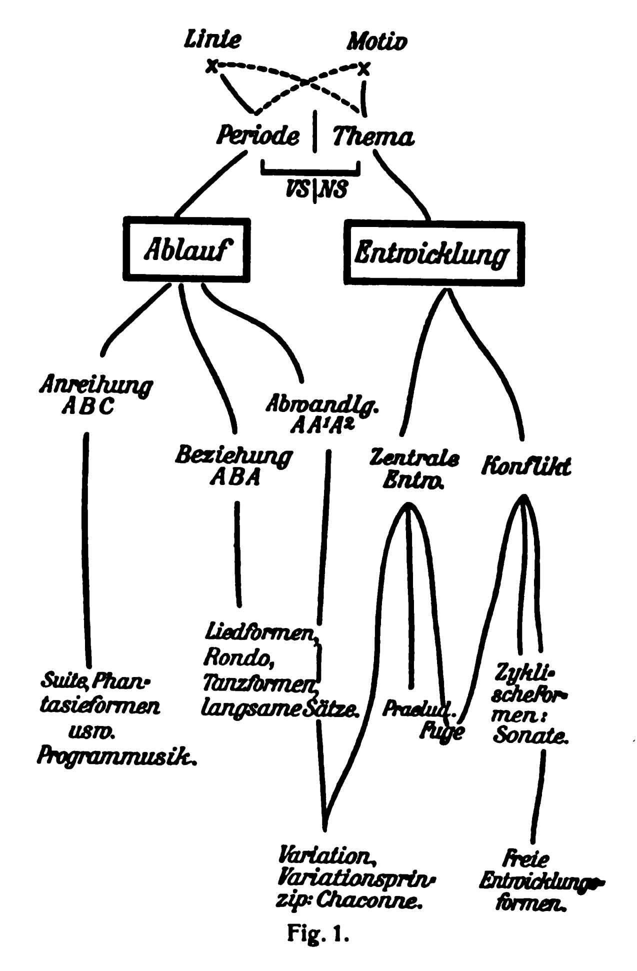


Fig. 1.

In dem Gegensatz von Linie und Motiv liegt ein Dualismus beschlossen, dessen Bedeutung über alle Formuntersuchungen hinausgeht. Linie ist Sein, Zustand, Gegenwart, Motiv ist Werden, Wille, Zukunft. Linie ist wesentlich passive, ruhende oder ausschwingende Kraft, in jedem Augenblick ihres Seins vollendet; Motiv ist wesentlich aktive, durchstoßende Kraft, als Erscheinung unvollendet, aber von stärkster Triebkraft. Motiv ist Keim, Linie ist Blüte.

Wenn diese beiden Kräfte im Thema oder in der Periode zusammentreten, so geschieht dies in mehreren typischen Formen. Nicht immer so, daß eine der Kräfte zum einzigen Träger wird, daß das Thema oder die Periode also entweder motivisch oder linear gebaut (besser:

[1]) Vgl. zum folgenden den beigefügten graphischen Aufriß, Fig. 1.

gewachsen) ist. Häufig findet schon innerhalb der Periode eine Entfaltung des Motivs zur Linie oder eine Konzentration der Linie zum Motiv statt. Ein Beispiel von vollendeter Plastik für den ersten Fall ist »O Straßburg«, für den zweiten das Kinderlied »Taler, Taler, du mußt wandern«. Im Thema aber wird der Gegensatz motivischer und linearer Kräfte seit Haydn und Mozart immer mehr zum unmittelbaren Träger eines Konflikts. Hier stehen motivischer Vordersatz und linearer Nachsatz gegeneinander. In der älteren polyphonen Musik ist der gleiche Gegensatz der Kräfte oft an das Verhältnis von Thema und Kontrapunkt gebunden. Der tektonische Gegensatz der Kräfte verbindet sich oft mit dem natürlichen Gegensatz diatonischer und akkordischer Bildungen und ebenso oft mit einem Gegensatz der Richtungen.

Durch die Begriffe Vordersatz und Nachsatz ist ein Teilungsprinzip ausgesprochen, das für alle periodischen und thematischen Bildungen uneingeschränkt Geltung hat. Vordersatz und Nachsatz sind elastische Begriffe. Die gesetzmäßigen Beziehungen zwischen ihnen bestehen in verschiedenen Dimensionen (also zwischen zwei und zwei, vier und vier, acht und acht Takten usw.). Dadurch werden die sich aus dem Verhältnis von Vordersatz und Nachsatz ergebenden Beziehungen, deren Bestimmung hier übergangen werden muß, von weithin reichender Bedeutung.

Der grundsätzliche Gegensatz zwischen Periode und Thema führt zu der ebenso gegensätzlichen Struktur ihrer Verlaufsformen in den Begriffen Ablauf und Entwicklung. Diese beiden Begriffe sind nach meinem Empfinden von zentraler Bedeutung; der in ihnen beschlossene Dualismus ist die Achse der gesamten Formästhetik. Linie, Periode und Ablauf sind letzten Endes ebenso Gradunterschiede wie Motiv, Thema und Entwicklung.

Das Wesen der Periode ist logische Gebundenheit einer Formspannung von begrenzter Intensität auf Grund einer klaren Beziehung der Teilsätze zueinander. Die Periode ist bereits in sich selbst die Erfüllung des in ihr beschlossenen Formwillens; sie ist in sich selbst vollendet. Nach einer ersten Periode kann nur eine zweite folgen, nach dieser eine dritte und so fort. Der periodische Ablauf, welcher einzig durch Zwischensätze oder in Instrumentalformen durch kurze Überleitungen unterbrochen werden kann, beruht auf einer Folge selbständiger, koordinierter Formteile.

Das Wesen des Themas ist eine einmalige Formspannung von unbegrenzter Intensität und Triebkraft, ebenfalls auf Grund einer klaren Formbeziehung. Das Thema ist nicht vollendeter Ausdruck eines Formwillens, sondern lediglich die Forderung eines solchen. Diese Forderung muß zur Auswirkung gelangen. Auf ein erstes Thema folgt nicht ein

zweites, sondern es folgen Nebengedanken, Episoden, Überleitungen, eine Coda, also Funktionen des Themas. Dadurch stellt sich die thematische Entwicklung in stärksten Gegensatz zum periodischen Ablauf; sie beruht auf einer Beziehung unselbständiger, subordinierter Formteile unter die zentrale Kraft eines Themas (Fig. 2).

Es braucht kaum betont zu werden, daß die Grenzen zwischen Ablauf und Entwicklung fließend sind, daß ihnen letzten Endes eine gemeinsame Wurzel zugrunde liegt, und daß Entwicklungsformen erst sehr langsam aus Ablaufsformen herausgewachsen sind. Es genügt, in diesem Gegensatz einen Begriff geschaffen zu haben, der Tragkraft genug besitzt, den fundamentalen Unterschied der Formgebung etwa eines ersten und zweiten Sonatensatzes zu begreifen. Und es wird von hier aus verständlich erscheinen, wenn die Gliederung einer reinen Entwicklung in achttaktige Perioden abgelehnt wird, weil sie dem Wesen

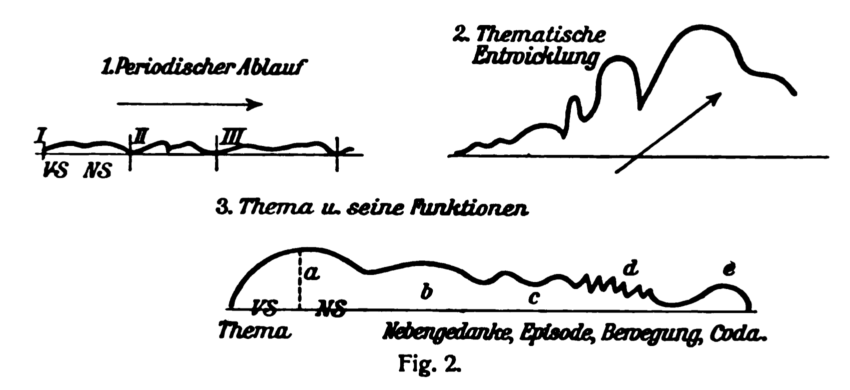


Fig. 2.

der Form zutiefst widerspricht, genau so wie sie anderseits bei einer periodischen Ablaufsform notwendiges Instrument der Analyse sein muß. Der innere Grund der Ablehnung ist auch hier der gleiche wie in früheren Fällen: der phänomenologische Standpunkt strebt nach Beziehung und Vereinheitlichung, indem er das Formganze unter dem Gesichtspunkt einer Evolution zu verstehen sucht. Und wenn man in dem Formbegriff der Musik die Summe aller Beziehungen erblicken kann, welche zwischen den Teilen der Bewegung bestehen, so scheint der Standpunkt hier auch durch das Ziel gegeben.

Auch für die Ableitung der Formen im engeren Sinne, d. h. der Verlaufstypen, bleibt der Gesichtspunkt der Evolution bestehen. Das (einzige) Problem aller Ablaufsformen ist ein Problem der Folge, d. h. der Anreihung seiner Teile (Ablaufsschema: A B C ...). Dieser Anreihungstypus ist in wörtlicher Übertragung unkünstlerisch und würde zum Potpourri führen, in jedem Falle ein Minimum an formaler Spannkraft. Sein Auftreten in der Kunstmusik bleibt an die älteren freien

Suitenformen gebunden, die ähnlich wie Serenade, Divertimento, Kassation gerade auf losester Verknüpfung beruhten oder wie die Phantasie den improvisierenden Charakter ihrer Abfolge betonten. Die überwiegende Mehrzahl der Ablaufsformen beruht auf einer Beziehung der Teile. Dieser Beziehungstypus (Ablaufsschema: A B A) besteht in vielfachen Abwandlungen (A B A B A oder A B A C A B A u. a.) und ist in der Dreiteiligkeit ein Symbol plastischer Einfachheit, dessen typische Kraft auf die Spannungsgrundformen der andern Ausgangspunkte zurückführt. Diesem Formtypus gehören alle die Erscheinungen an, welche gewöhnlich als Liedformen bezeichnet werden und denen ein Rondo ebenso primär zugehört wie der langsame Satz einer Sinfonie oder ein Menuett. Die Gegensätze können sich bei diesem Ablaufstypus ins Absolute weiten; zahlreiche langsame Sonatensätze mit selbständigen Mittelteilen bieten Beispiele für absolute Gegensätze, während alle Gegensätze in den Entwicklungsformen relativ sein müssen [1]). Die Kraft dieser Formbeziehung ist an keinen Umfang gebunden; sie tritt bereits innerhalb einer dreiteiligen Periode (wie etwa in dem Kinderlied »Ein Männlein steht im Walde«) mit vollendeter Deutlichkeit in Erscheinung. Ein letzter Ablaufstypus kann als Abwandlung bezeichnet werden. Er beruht auf der stetigen Veränderung einer Periode oder Periodengruppe, führt also zur Variation oder solchen Formen, denen ein Variationsprinzip zugrunde liegt (Ablaufsschema $A\,A^1\,A^2\ldots$).

Die Variation leitet, wo sie (wie bei Beethoven oft) über die geringeren Spannungshöhen der Ablaufsformen hinausdrängt, zur Entwicklung. Das Problem der Entwicklungsformen ist ein Problem der Kräfte und nicht der Folge. Diese wird durch die Art der Kräfte bestimmt. In diesem Sinne bestehen zwei Entwicklungstypen: die Entwicklung einer Kraft oder eines Kräftegegensatzes. Der erste Fall, der als zentrale Entwicklung bezeichnet werden kann, beruht auf der Evolution einer Kraft, die von keimhaftem Ursprung aus zu völliger Entfaltung gelangt. Daß solche Entwicklungen bereits in dem äußeren Rahmen einer achttaktigen Periode stattfinden können, erwies der Blick auf das Volkslied (»O Straßburg«). Die stärksten Formsymbole zentraler Entwicklungen sind Präludium und Fuge. Ihre Evolutionsbahn ist bei Bach oft parallel; ihr Wesensunterschied beruht darauf, daß die Entwicklung des Präludiums auf einem (oft verschleierten) Motiv, die der Fuge auf einem scharf umrissenen Thema basiert. Der Charakter der Entwicklung erscheint im Präludium oft noch reiner, weil diese hier ungehemmt, ohne alle formale Bindung, zum Ausdruck gelangen kann.

---

[1]) Ein gutes Beispiel für den absoluten Gegensatz der Teile ist der langsame Satz von Brahms Violinsonate A-dur op. 100 in dem Gegensatz der F-dur- und D-moll-Periodengruppen.

Es gibt Präludien bei Bach, deren Entwicklungsintensität schon in kleinstem Raume höchste Energiespannungen erreicht. Bei ihm und vor allem bei der Fuge tritt durch das Moment der Polyphonie eine neue Lagerung der Kräfte ein, deren Intensität macht auch schon die Fuge oft zum Träger eines Konflikts, dessen Träger nicht mit einem vertikalen Gegensatz verbunden zu sein brauchen, sondern (in der Mehrzahl) innerhalb des Themas liegen. Von der gleichen Einstellung aus sind auch die freien Entwicklungsformen (Ouvertüre, sinfonische Dichtung usw.) zu verstehen, in denen eine Mehrzahl von Kräften (und hier auch gelegentlich wirkliche Motive) zur Entwicklung gelangt. Die Evolutionsbahn dieser Entwicklungen wird oft durch außermusikalische Momente bestimmt (Musikdrama).

Die reinste Inkarnation der Entwicklung eines Konflikts ist in den zyklischen Formen gegeben. In ihnen wurde die Entwicklungsbahn eines Kräftekonflikts mit vollendeter Plastik vorgezeichnet. Der Konflikt beruhte ursprünglich auf dem Gegensatz zweier Themen, die auf verschiedenen harmonischen Ebenen stehen, dann einander durchdringen und sich schließlich auf gleicher Ebene vereinen (Lösung, nicht »Reprise«!). Die andern Sätze der zyklischen Form standen zum ersten im Verhältnis eines Gewichtsausgleichs, indem sie durch ihren größeren Raum die Spannungshöhe des ersten Satzes aufwogen. Die Formästhetik hat mit merkwürdiger Beharrlichkeit an diesem Kanon der Sonatenform festgehalten, obwohl er bereits gleichzeitig mit seiner Aufstellung im Begriff war, überwunden zu werden. Die Entwicklung der zyklischen Formen ist schon von Haydn an ein Kampf zwischen den Forderungen der Form und denen des Inhalts. Schon hier entstanden neue Entwicklungsbahnen des Konflikts, die von Mozart und Beethoven vollendet wurden. Eine grundlegende Veränderung der Entwicklungsbahn tritt dadurch ein, daß der Konflikt innerhalb des ersten Themas zum Ausdruck kommt oder sich unmittelbar aus diesem entwickelt. Dadurch werden das zweite Thema, der Gegensatz der harmonischen Zentren, die Durchführung (im Sinn der Form) und die spätere Lösung zu Formresten, die wirkliche Durchführung, d. h. der Austrag des Konflikts, beginnt unmittelbar nach dem Thema. Wo sein Ziel nicht die Wiederherstellung des ursprünglichen Gewichtsgegensatzes ist, wird die Coda zur entscheidenden Instanz. Die andern Sätze werden zu Funktionen des Konflikts. Die konzentrierten Spannungen des ersten Satzes schwingen in ihnen aus, werden erneuert und weiter getragen. Auch hier ergeben sich typische Grundformen. Eine von ihnen beruht darauf, daß Kraft und Gegenkraft einzeln, abgelöst voneinander und von ihrer Konfliktstellung in ihnen zur Auswirkung kommen, eine andere darauf, daß der Konflikt, mit geringer Intensität

erneut, allmählich verebbt. Von wesentlicher Bedeutung wird das Finale, welches von dem liedhaften Kehraustypus der frühen zyklischen Formen bis zur synthetischen Zusammenfassung aller Kräfte wächst.

Ich fasse diese Gedanken zusammen, indem ich einige charakteristische Entwicklungsbahnen musikalischer Formen graphisch wiedergebe. Diese graphische Darstellung, in ihrer visuellen Natur ein dem Musiker sonst fernerliegendes Ausdrucksmittel, ist für mich ein Instrument der Analyse von immer wachsender Bedeutung geworden. Kurvenmäßige Darstellung ist schon für Teiluntersuchungen melodischer, harmonischer oder rhythmischer Spannungen möglich und kann hier exakt ausgeführt werden. Je zahlreicher die Komponenten der Entwicklung werden, umso approximativer wird der Charakter der graphischen Wiedergabe. Sie stellt die Intensität der jeweiligen Gesamtspannung durch ihre Entfernung von der Grundlinie dar und gibt in ihrer Horizontale auf diese Weise einen Niederschlag der individuellen Physiognomie des einzelnen Werkes. Davon soll hier abgesehen werden. Die als Beispiele angegebenen vier Kurven verzichten darauf, bestimmte Einzelwerke zu analysieren (ihre Kurven wären sonst viel komplizierter und feiner gegliedert), sondern stellen typische Gegensätze auf (Fig. 3).

1. Ein dreiteiliges Kunstlied, dessen erster und dritter Teil aus einer Reihe selbständiger Periodengruppen besteht (der dritte übersteigert die Spannungshöhe des ersten synthetisch), während die Ablaufskurve des Mittelteils das Prinzip der Anreihung geschlossener Periodengruppen durchbricht und zu freieren, offenen Evolutionen gelangt, also etwa den Typus eines Schubertschen Liedes.

2. Den Typus eines Bachschen Präludiums, das auf einer harmonischen oder polyphonen Entwicklung beruhend, unter Verzicht auf sichtbare Gliederung von seinem Zentrum aus in immer größeren Kurven ausschwingt (zentrale Entwicklung). Das Wachstum dieser Kurven ist das Gliederungsprinzip des Werkes und beruht auf einer stetigen Proportion und feinsten Ausgewogenheit ihrer Teile.

3. Eine dreisätzige Sonate etwa in dem Entwicklungstypus Haydns. Hier, wo es sich um die Entwicklung eines primären Gegensatzes oder Konflikts handelt, weitet sich die Kurve zum Ordinatensystem, dessen Endpunkte durch die Summe der Gegensätze zwischen den konflikttragenden Kräften bezeichnet wird. Der Konflikt liegt zwischen den beiden Themen. Der zweite Satz läßt die Gegenkraft (also das zweite Thema in neuen Umformungen) frei, konfliktlos zur Auswirkung gelangen (periodischer Ablauf); der dritte erneut den Gegensatz und läßt ihn mit immer abnehmender Intensität in der bewegten Vielgestaltigkeit eines Rondos ausschwingen. In allen diesen Fällen ist die Frage

nach der Substanzgemeinschaft der Gedanken von größter Bedeutung.

4. Eine viersätzige Symphonie etwa im Typus der Eroika Beethovens. Der Konflikt liegt im Thema (also z. B. nach Art der Jupitersymphonie zwischen einem motivischen, akkordischen Vordersatz und einem linearen, diatonischen Nachsatz); seine »Durchführung« beginnt

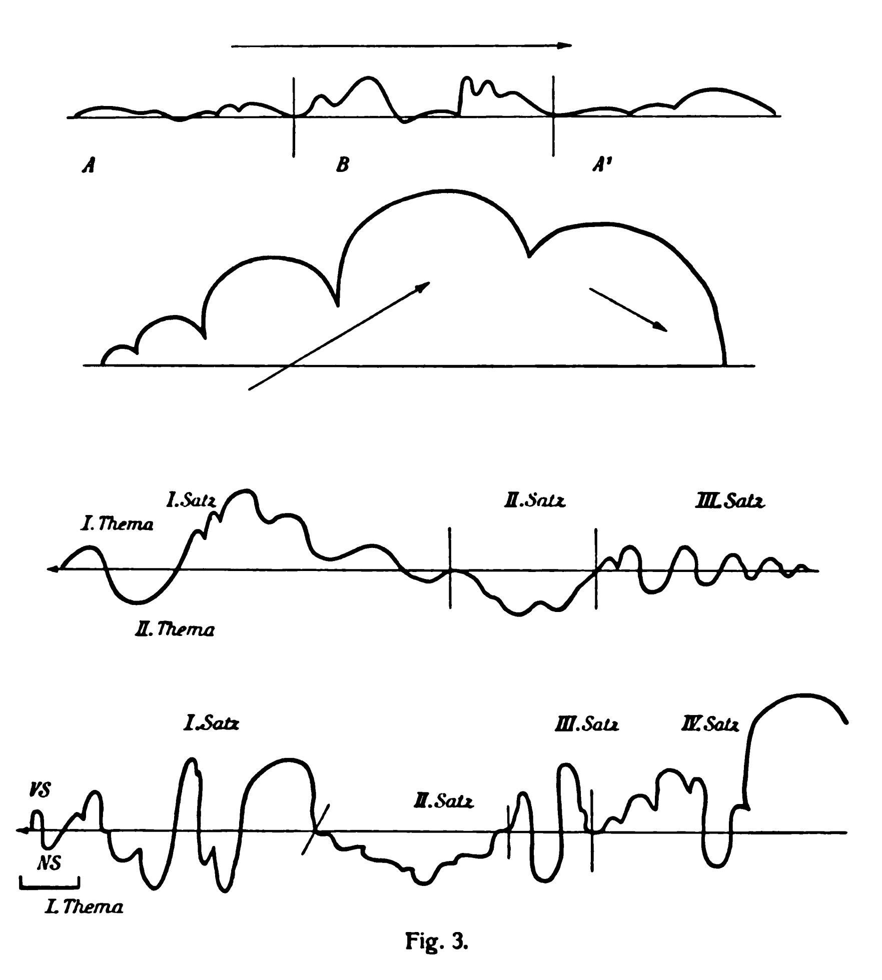


Fig. 3.

also unmittelbar nach dem Thema. Die Coda des ersten Satzes wächst zu stärkster inhaltlicher Bedeutung. Der zweite Satz entspannt den Konflikt in weitschwingenden Periodengruppen, der dritte faßt ihn in kurzem lapidarem Kontrast (Dreiteiligkeit in engstem Raume) neu. Aus den hier gestauten Energien bricht die steile Spannungskurve des Finale heraus und führt die Entwicklung synthetisch zum Gipfel. Es bedarf nur noch eines kleinen Schrittes, so durchbricht (nicht in Beethovens

Neunter, aber in Mahlers Zweiter Sinfonie) an dieser Stelle die Inkarnation der Entwicklungsidee im Worte.

Die Aufstellung dieser Typen, welche zugleich als Zusammenfassung der vorliegenden Gedankengänge dienen mag, geht bereits weit über Formprobleme hinaus. Doch sollte durch sie gezeigt werden, daß jede Formästhetik notwendigerweise zusammenbrechen muß, wenn sie sich auf ihre Grenzen beschränkt. Die stärkste der vorbedingenden Kräfte ist der Inhalt. So steht auch am Ende dieser Betrachtung die vollkommene Einheit des Kunstwerks, welche, im Laufe der Untersuchung vorübergehend aufgehoben, nun die Schleier wieder fallen läßt. Durch sie hindurch aber leuchtet das große Gesetz alles organischen Werdens.

Mitberichte.

Gustav Becking:

1. Wer immer in den letzten Jahren über »Phänomenologie der Musik« schrieb, hat gemeint, die Blicke fast ausschließlich in die Zukunft richten zu müssen. Neue Aufgaben wurden formuliert, denen eine neue Methode gerecht werden sollte, und aus dem ganzen Vorrat der alten Musikwissenschaft gelten nur einige wenige Erkenntnisse neueren Datums für würdig, gewissermaßen in der Vorhalle der neuen Disziplin die Verbindung mit dem Ehemals aufrecht zu erhalten.

Diese Anschauung wandelt sich. Gerade hier, bei den Verhandlungen unseres Kongresses, wurde verschiedentlich mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß Phänomenologie bei allen großen Entdeckungen der Kunstwissenschaften stets zumindest stark beteiligt gewesen sei. Nicht nach unerfüllten Zukunftsversprechen habe man sie zu beurteilen, sondern nach bereits erworbenen Verdiensten. Und das gilt besonders für die Musikwissenschaft. Auch hier sollte man, statt sich zu isolieren, die mannigfachen rückwärtigen Verbindungen aufsuchen, die durch unsere gesamte Literatur hinführen zu der schon geleisteten phänomenologischen Arbeit.

Denn wo ein Forscher nach dem Sinn und Wesen von Musikwerken fragt und versucht, seine Antworten ohne Abirren und ohne Ersatz durch Metaphern in möglichster Erlebnisnähe zu finden, da treten Beziehungen zur Phänomenologie auf, in verschiedener Stärke und Artung jeweils — selbstsicherer und klarer zur Zeit der romantischen Biographie und Geschichtschreibung, später, als der Drang zum naturwissenschaftlichen Beweis die Grenzen aller Methoden verwischte, weniger deutlich, und wieder gut erkennbar in der jüngstvergangenen Zeit. Bei allen Schwankungen ist jedoch die eigentliche phänomenologische Forschung niemals ernstlich gefährdet gewesen, bringt es doch die Eigenart des musikalischen Gegenstandes mit sich, daß die wissen-

schaftlichen Bemühungen um seine Erfassung entweder in seiner Nähe bleiben oder aber weit abirren, so weit, daß die Fehlrichtung offenbar ist. Die gefährlichen, dicht am Gegenstande vorbeiführenden Nebenwege, wie sie die Kunstwissenschaft etwa bei der Untersuchung der wiedergegebenen Wirklichkeit oder die Literaturgeschichte bei der Behandlung der philosophischen Inhalte leicht mißleiten können, kennen wir nicht. Selbst ein so offensichtlicher »Psychologismus«, wie der von H. Riemann seinem theoretischen System nachträglich gegebene Unterbau — Mersmann weist mit Recht darauf hin —, kann nur als isolierte, nicht als symptomatische Erscheinung gelten. Der eigentliche Kern des Systems, der Umkreis der grundlegenden und wirklich tragenden Beobachtungen, ist ja so wenig psychologistisch, daß Mersmann sich eng an ihn anschließen konnte. Nicht die Hinfälligkeit des Unterbaues, sondern die Abhängigkeit von einem historisch eng begrenzten Musikideal schränkt die Verwendbarkeit der Riemannschen theoretischen Grundbegriffe aufs äußerste ein.

Heute allerdings wird der Theoretiker, der die Eigenberechtigung der Erkenntnis in der phänomenologischen Sphäre eingesehen hat, sich nicht mehr für verpflichtet halten, seine Begriffe im Akustischen oder Psychologischen zu »begründen«. Es erscheint mir daher als der Hauptgewinn, den die Musikwissenschaft aus der Arbeit um das Phänomenologieproblem davongetragen hat, daß uns ein längst geübtes Verfahren nunmehr in seinem Wesen durchleuchtet, in seinen Konsequenzen durchdacht und auf seine Leistungsfähigkeit und Grenzen geprüft wieder zurückgegeben wurde. Daß uns darüber hinaus noch manch neue Problematik zugeführt wurde, hat H. Pleßner hier überzeugend dargetan.

2. Für Mersmann waren weder die allgemeine Klärung noch die besonderen Anregungen entscheidend. Mit seinem Streben, »das Kunstwerk losgelöst von allen Ichbeziehungen als Erscheinung zu untersuchen«, setzt er in einwandfreier Weise und zu allgemeinem Nutzen die gute Tradition der Fachwissenschaft fort. Nicht so sehr sein Standpunkt, sondern die mannigfachen wertvollen Neuformulierungen, die ihm bereits gelungen sind, und andere, die sich noch erst anzukündigen scheinen, wollen gewürdigt sein. Nach H. Wetzel, der nach einer einheitlichen Grundhaltung dieses Systems fragte, möchte ich jedoch noch einen Zweifel an seiner überhistorischen Gültigkeit aussprechen.

3. Der seltene Fall, daß ein von der allgemeinen Ästhetik herkommender Weg ohne Unterbrechung bis in die letzten kunstwissenschaftlichen Ergebnisse begangen werden kann, scheint mir durch Pleßners Ausführungen zur »Ästhesiologie der Musik« gegeben. Sein in phänomenologischem Verfahren gefundener evidenter Satz, den musikalischen Tönen seien Symbol, Richtung und Sinn für den Fortgang

immanent, der nicht etwa wie in der optischen Zone zuerst auf dem Umweg über Sachverhalte motiviert werden muß, kann als Ausgangspunkt für verschiedene Richtungen gelten. So läßt sich durch ihn das Verfehlte aller Versuche erweisen, welche die Instrumentalformen durch nicht-immanente Begriffe »verstehen« möchten. Nicht nur die poetisierenden Erklärungen, sondern gerade auch solche, welche die Formen in Erzählungen und Epen mit den Themen als handelnden Personen umdeuten, gehören hierher, vor allem der beliebte »Kampf der Themen« in der klassischen Sonate und Symphonie, zu dessen verbindlicher Annahme Anlaß weder in den Aufstellungen noch in den Durchführungen vorliegt.

Positiv gewandt führt Pleßners Grundsatz zur Erfassung jener immanenten Kräfte, die denn in Wahrheit das Tonstück vorwärts treiben, der Energien, die im Fortgang der tönenden Masse zur Wirkung kommen. Nur mehr nebenbei sind auf diesem überaus wichtigen Gebiet bisher einige Erkenntnisse abgefallen, so Riemanns Fixierung der »immanenten Dynamik« für einen Sonderfall innerhalb der klassischen Musik, und Kurths Beobachtungen zur Dynamik des romantischen Einfalls und der Linie bei Bach. Leicht ergeben sich systematischer Untersuchung verschiedene, aber stilistisch konstante Erscheinungsformen dieser musikalisch treibenden Kräfte, die — nicht an Aufbauelemente irgendwelcher Art gebunden, sondern frei durch ganze Werke hin wirkend — selbst sogar im einzelnen Ton spürbar sind, vorausgesetzt, daß man ihn als Teil der Bewegung faßt. Bachs dynamisches Prinzip etwa gleicht einem breit und langsam fließenden, aber unaufhaltsam weiter drängenden Strom, der überall gegenwärtig in seiner Stärke nur geringen periodischen Schwankungen unterworfen ist. Es gibt hier kein schwelgerisches Verweilen, kein überstürztes Vorwärts; die Dynamik des Fortgangs strömt gewissermaßen aus einem Reservoir ein, wo sie unter konstantem Druck gehalten wird, wie die Luft in der Orgel. Längst bevor im ersten Ton die breit abrollende Bewegung ausgelöst wird, und am Ende, wenn schon alles Klingen vorbei ist, dauert dieser Druck an. Er ist einfach da, unabhängig vom Einmaligen des jeweiligen musikalischen Ereignisses.

Gegen dies schlechthin Gegebene, Unabänderliche, kämpft das 18. Jahrhundert. Kräftereservoir, Gleichdruck und unaufhaltsames Strömen erregen nur mehr Langeweile und treten in dem Maße zurück, wie dynamische Differenzierung sich durchsetzt. Der Klassiker endlich bricht grundsätzlich mit dem Prinzip der außerhalb geschehenden, unbeeinflußbaren Bewegung. Er ergreift selbst die Zügel und bindet das neue Agens seiner Musik an die rhythmischen Schläge. Es geht nunmehr von ihm aus, er bringt es stets aufs neue hervor, und die peri-

odischen Schwankungen werden jetzt denkbar groß. Zwischen den Antriebstellen auf den rhythmischen Schwerpunkten werden alle Grade von Stark und Schwach und zurück durchlaufen. Weibliche Endungen »fallen« hier wirklich; bei Bach schweben sie oder besser: sie treiben im allgemeinen Strom. So stehen sich gegenüber ein »objektives« Prinzip: breites, unaufhaltsames Fließen, in dem der Komponist »mitschwimmt«, und ein »subjektives«: differenziertes Vorwärtsschreiten, eine immanente Dynamik mit hervortretenden rhythmischen Perioden und mit besonderen Zügen (überraschendes Sammeln etwa oder selbstvergessenes Entgleiten), denen die Eigenart des Komponisten ihren Stempel aufdrückt.

4. Dürfen wir für Konstatierungen solcher Art — auch wenn sie endgültig, also gründlicher als hier, formuliert sind — objektive Gültigkeit beanspruchen? Gewiß nicht. Ein anderes ist es doch, ob man anerkennt, daß ein Verfahren wie das oben angedeutete aus eigener Machtvollkommenheit und ohne sich auf Daten und Beweise aus fremden Sphären zu stützen, selbständig zu Erkenntnissen gelangen kann, oder ob man für die gewonnenen Resultate im voraus allen Irrtum ausschließen und ihnen objektive Gültigkeit zusprechen will. Diese Anmaßung, die auch ernsthaft kaum versucht ist, kann eine historische Wissenschaft natürlich nicht billigen. Die Richtigkeit und Nützlichkeit der ersten These dagegen sollte heute wieder, wie früher, allgemein zugegeben werden, handelt es sich doch nicht darum, durch dunkle Manipulationen unkontrollierbare Ergebnisse herzuzaubern und als Wahrheiten bestätigt zu erhalten, und verfügen wir doch in der Tat über nicht wenige Möglichkeiten zur Nachprüfung! Auch die Resultate solcher Untersuchungen sollen nicht isoliert bleiben, sondern ihren Sinn haben in übergeordneten Zusammenhängen. Sie sollen stimmen etwa in dem Gesamtbilde eines Werkes, eines Meisters, eines Zeitabschnites, und höher noch in geistesgeschichtlichem Umkreis. Wenn also hier oben zu zeigen versucht wurde, wie sich noch die 1680 geborene Generation willig und ohne zu fragen einer schlechthin gegebenen Dynamik unterwirft, während der Führer der Generation von 1730 die bisher als selbstverständlich hingenommene Abhängigkeit durchbricht und gerade hier ein Grundproblem seiner Autonomie entdeckt, so darf man aus der Tatsache, daß ein solches Resultat sich den vielerlei Einzelbeobachtungen aus anderen Gebieten, die sich in der Geistesgeschichte zu einheitlichem Bilde zusammenschließen, wie ein passender Baustein einfügt, — so darf man hieraus, nicht aber aus der Art, wie diese Erkenntnis gewonnen wurde, schließen, daß hier Zutreffendes behauptet wird.

Helmut Pleßner:

Kant hat gesagt, daß es für die Wissenschaft von Bedeutung ist, wenn man weiß, was man zu allererst fragen soll, und seine Kritik der Vernunft setzt ein mit der Frage nach der Möglichkeit der mathematischen Naturwissenschaft, eines historisch bedingten Kulturgebildes. In ganz derselben Weise sollte die Phänomenologie der Musik als eine Kritik des musikalischen Bewußtseins und seiner Gegenstände mit der Frage einsetzen: wie ist reine Musik überhaupt möglich, wobei sie unter reiner Musik solche Leistungen verstehen soll, die für uns in dieser historischen Situation (und insofern durchaus unverbindlich für andere Zeiten und andere völkerpsychologische Typen) im Vollklang des Wortsinnes reine Musik sind.

Die Möglichkeitsfrage der Musik reduziert sich auf folgende Überlegung: gegeben sind einfache akustische Inhalte, Töne und Tonverbindungen in einer bestimmten Verlaufsform; diese nach einer bestimmten Regel geordneten Elemente haben nun das Merkwürdige an sich, ohne Zuhilfenahme eines interpretierenden Textes (in der Vokalmusik) oder einer interpretierenden Geste (im Tanz) und ohne jede Rücksicht auf eine programmatische Unterlage (durch ein dramatisches Geschehen auf der Bühne oder durch einfache Klangnachahmung in der sogenannten Programmusik) seelische und geistige Bedeutungen zu symbolisieren. Lassen wir einmal die an und für sich ja diskutable Erklärungsart dieser Tatsache auf sich beruhen, daß hier oft gewisse Erinnerungen an früher einmal gehörte Verbindungen zwischen bestimmten Tonfolgen und bestimmten seelischen oder geistigen Bezügen maßgebend sein sollen. Sicher ist, daß bei allem Einfluß der Konvention auf die jeweilige konkrete Gestaltung des mit bestimmten Tonfolgen verknüpften seelisch-geistigen Sinnes (Moll-Tonart als Ausdruck der dumpfen, depressiven Gemütslagen) überhaupt die Möglichkeit einer solchen unmittelbaren Symbolisierung eines seelisch-geistigen Sinnes in der Materie des Klanges gegeben ist. Denn das Auffallende liegt darin, daß eine ähnlich unmittelbare Symbolisierungsmöglichkeit in dem optischen oder dem taktilen oder einem sonstigen Sinneskreis angehörigen Gegenstücken der Töne beziehungsweise Klänge nicht besteht. Zwar kennen wir aus der Geschichte immer wieder erneute Bemühungen, diese seltsame Sonderstellung des Gehörsinnes zu überwinden und auch in anderen Sinnesgebieten ein Analogon der Musik zu schaffen. Die Idee eines Farbenklaviers hat man mehrfach zu realisieren versucht. In der Literatur ist der Gedanke von Geruchsklavieren aufgetaucht, ja man hat sogar an Sinfonien des Tastsinnes und entsprechende sinnreiche Instrumente gedacht. In diese Richtung gehören

auch gewisse Versuche des radikalen Expressionismus, deren in Tat und Wort beredter Führer Kandinsky gewesen ist. Gerade der Expressionismus in der bildenden Kunst, wie übrigens auch — wir erinnern an gewisse Proben aus den Kreisen des »Sturm« — im Gebiete der Dichtkunst, ging von der prinzipiellen Gleichberechtigung des optischen mit dem akustischen Sinne aus, von der Idee also einer gewissen Vertretbarkeit der Sinne gegenüber dem seelischen Ausdruckswillen und der geistigen Kundgabe; was dem Ohre recht, sollte dem Auge billig sein. Man sagte sich, daß, was dem Musiker vergönnt ist, nämlich durch ein gewisses Arrangement von Tönen und eine souveräne Verfügung über die Klänge unmittelbar Sinn zu erzeugen, auch dem Maler wie dem Dichter zustehen müsse, indem jener mit Farbe und Formen, dieser mit Wortbildern und Wortklängen, ohne Rücksicht auf ihre sachliche Bedeutung und ihren objektiven Hintergrund, sinnvolle Wirkungen erzielen wird. Dabei geht dieser Versuch des Expressionismus von der sehr richtigen Einsicht aus, daß die Musik, die wir darum die reine nennen, die Töne und Klänge in ihrer Abfolge wie in ihrer vertikalen Gegenwart ohne jede Rücksicht auf gegenständliche Bedeutung, d. h. auf ihren etwaigen Abbildwert im Verhältnis zu Geräuschen und Klängen unserer Umwelt gebraucht. Man kann heute schon sagen, daß dieser radikale Versuch des Expressionismus der Erfindung einer Augenmusik, von allem anderen zu schweigen, mißglückt ist und immer wieder mißglücken muß, weil er gegen Wesensgesetze des optischen Bewußtseins verstößt. Man hat das Experiment sogar soweit getrieben, daß man ein strenges Gegenstück zur Musik im Optischen durch die Herstellung expressionistischer Filme verwirklichen wollte, wobei die visuellen Elementardaten, Farben und Formen, in bestimmten wechselnden Zusammenstellungen sich im Nacheinander folgten. Nun ist es natürlich möglich, von solchen Vorführungen ebenso wie vom Anblick gewisser radikaler expressionistischer Bilder, kubistischer Konstruktionen usw. einen besonderen, irgendwie reizvollen Eindruck zu erhalten. Aber diese Eindrücke, selbst wo sie im höchsten Maße lustbetont sind, liegen in einer Sphäre, die zwar für den ästhetischen Genuß fundierend ist, ihn aber nicht in seiner ganzen Weite umspannt. Wie bei der Betrachtung von Teppichen oder Tapetenmustern oder sonstigen ornamentalen Kompositionen treten hier bestimmte Funktionsfreuden, bestimmte Anmutungen auf, die an die einfachsten sinnlichen Farb- und Formwerte gebunden sind. Sie erlauben der Einbildungskraft ein mehr oder weniger lebhaftes Spiel, aber sie vermögen eines nicht: einen wenn auch atheoretischen, außerbegrifflichen, so doch in sich prägnanten Sinn an sich unmittelbar auszudrücken. Jeder radikale Expressionismus im Optischen bedarf gewisser

Mittelglieder, um den gemeinten Sinn in seinen Produktionen deutlich zu machen. Er mag dabei verfahren wie immer, etwa indem er bestimmten Farben bestimmte seelische Werte zuordnet, sozusagen ein Zeichensystem für das Verständnis der Bilder vorschreibt, immer bleibt demgegenüber die sinnfällige Vorzugsstellung der Musik unerschüttert, der es eben ohne eine solche Zwischenschaltung von symbolischen Mittelgliedern unmittelbar gelingt, in einer Klangfolge den Sinn zu versinnlichen.

Der Grund für diese Unvertretbarkeit des Gehörsinnes mit Rücksicht auf das Musizieren, d. h. auf das unmittelbar als sinnvoll einleuchtende, regelhafte Schalten mit Tönen und Klängen im Neben- und Nacheinander, liegt in der Wesensstruktur des Schalles im Unterschied zur Wesensstruktur des phänomenalen Lichtes. Stumpf und Hering haben — wenn auch in verschiedenen Formulierungen — die Wesensstruktur eines optischen Datums, also praktisch genommen einer Farbnuance, als ebenes Quale, als in Ausbreitung gegebenes Datum bezeichnet. Demgegenüber und in strenger Entsprechung zu dieser von Stumpf und Hering formulierten Wesensstruktur des optischen Elementardatums muß das akustische Elementardatum, der Ton, auf Grund seiner Schwellnatur als voluminöses Quale bezeichnet werden. Voluminosität in diesem Sinne hat zwei Seiten oder Momente: Räumigkeit und Schwellfähigkeit. Auf jene geht es zurück, daß man von der Beziehung der Töne zu bestimmten Lagen im phänomenalen Raum sprechen kann. Jedem Ton kommt ein bestimmter Lagewert oben oder unten zu. Auf diese, die Schwellfähigkeit, führt es zurück, daß die Töne einem bestimmten Ausdruckswillen, sozusagen als ein unmittelbares Medium, unterstellt werden können, und in dieser Seite gründet die Tatsache, daß sich alles Musizieren in der Zeit abspielen muß. Ich finde, daß bisher in der Literatur nur der ausgezeichnete Rostocker Psychologe David Katz in seiner Untersuchung über den sogenannten Vibrationssinn auf diesen Zusammenhang hingewiesen hat. Wenn dem Ton im Unterschied zur Farbe, wie wir hinzufügen möchten, dank seiner Schwellfähigkeit, das Moment der Dauer phänomenal zugehört, so fordert ein bestimmter Akkord, in der Zeit zu verklingen beziehungsweise von nachfolgenden Klängen abgelöst zu werden. Wir sehen also schon hier, daß die Bewegung im Nacheinander den Tönen durch ihre Schallnatur notwendig ist, während sie visuellen Daten durch ihre phänomenale Lichtnatur nicht notwendig ist. Ein visuelles Datum ist ein ebenes und insofern primär statisches Quale.

In dieser Voluminosität der akustischen Materie gründet aber auch die für alles Musizieren, vor allen Dingen für das Musizieren im Sinne

der Tonalität wesentliche Assonanz und Dissonanz der Töne. Gewiß spricht man auch von schreienden Farben, die nicht zueinander passen, man wünscht sich andere Farben, welche die unerträglichen Kontraste mildern und schließlich zu einer harmonischen Gesamtwirkung bringen können, aber es besteht hier doch ein anderes Verhältnis, ein primär summenhaftes Verhältnis zwischen den einzelnen Farben oder Formen, die erst sekundär in der Auffassung in ein Verhältnis der Ganzheit, d. h. des Widerstreits oder der Eintracht geraten. Die Töne dagegen klingen zusammen von sich aus und bilden primär übersummenhafte Komplexe von komplexqualitativem Charakter, sie drängen also von sich aus nach bestimmten Auflösungen hin, wenn sie in sich widerstreitend sind.

In der Voluminosität des Schalles beziehungsweise der Töne gründet also die Tatsache, daß wir in einem rhythmisch geregelten Ablauf eine innere Tendenz, eine Zugrichtung erfassen, die wir im Optischen immer nur da wahrnehmen, wo uns bestimmte Gegenstände gegeben sind, welche ablaufen oder an denen ein Ablauf sich vollzieht. Die Zugrichtung im rhythmischen Ablauf von Tönen oder Tonkomplexen ist immer primär eine mit Erwartungscharakter gegebene, d. h. motivierte, während sie im Optischen erst durch die gegenständlichen Zusammenhänge und Träger der visuellen Daten motiviert werden muß. Deshalb ist alle bildende Kunst nur auf dem Umweg über die Erfassung von Sachverhalten möglich, während die Kunst des Ohres dieser Erfassung entraten kann und in und mit dem Abrollen einer Mannigfaltigkeit von Tönen unmittelbar nicht nur den Rhythmus, sondern auch die Rhythmusmotivation, nicht nur Dynamik und Farben, sondern auch das »Warum« ihrer Verwendung zum Erlebnis bringen kann. Die Antwort auf die Frage: wie ist reine Musik überhaupt möglich? gibt also diese Disziplin der Phänomenologie, welche wir Ästhesiologie des Gehörs nennen, indem sie zeigt, daß durch Räumigkeit und Schwellfähigkeit der akustischen Materie der Ablauf und die Ablaufsrichtung in bestimmten Grenzen motiviert sind und deshalb die Töne als unmittelbare Symbolträger fungieren können, was von freien, dinglich nicht gebundenen visuellen Daten, da sie der Ordnung des ebenen statischen Quale unterstehen, nicht gilt.

Bei der Klärung dieser Grundfragen übt sich die phänomenologische Blickhaltung, um alsdann den Gegenständen des musikalischen Bewußtseins sich zuzuwenden, die durchaus nicht, wie es im Referat Mersmanns den Anschein gewinnt, in der Ebene des Notenbildes beziehungsweise der physiologischen Tondaten gesucht werden dürfen.

Aussprache.

Justus Hermann Wetzel:

In den wenigen Minuten, die mir zustehen, möchte ich nur an zwei Tendenzen im Vortrage des Herrn Dr. Mersmann anknüpfen, und möchte folgendes bemerken: Ich begrüße seine Reserve gegenüber der üblichen Hermeneutik, jener vielfach geforderten, aber kaum begründeten Lehre von der außermusikalischen Deutung des Sinnes der Musik. Und in der Tat: die Musik hat in und für sich einen Sinn, nämlich einen rein ästhetischen Wert. Der unleugbare Zusammenhang dieses ihres Eigenwertes mit außermusikalischen und außerästhetischen, also logischen und ethischen Werten, ist von der Hermeneutik verfrüht gefragt und beantwortet worden. Das hätte sie nach wie vor dem Feuilletonismus überlassen sollen, der auf diesem Gebiet Erstaunliches leistet. Zu einer ernsthaften Hermeneutik, deren Grundcharakter Reserve sein muß, fehlen noch viele musiktheoretische — oder (um mich des Leitwortes des Vortragenden zu bedienen) phänomenologische Einsichten, fehlt uns vor allem die Einstimmigkeit der hier tätigen Gehirne.

Dann gebe ich noch dem leisen Bedenken Ausdruck, ob die Phänomenologie der Musik, so wie sie der Herr Vortragende uns skizzierte, als rein auf das Phänomen, d. h. die Erscheinung gerichtete Einzelwissenschaft imstande ist, ein System der Musiktheorie zu schaffen. Ich vermisse an ihr die Orientierung auf die Idee der Einheit des Bewußtseins hin. Erst in der Idee ruht die letzte Gewähr der Erscheinung. Man darf das heute wohl schon wieder aussprechen. Der Name Kant hat wieder einen bedeutsamen Klang; auch für uns Musiktheoretiker kann und muß er ihn haben, wenn wir mit unserem Forschen auf einem haltbaren Grund stehen wollen. Auch die musikalische Erscheinungslehre wird, wie die Erscheinungslehre überhaupt, auf reine Formen der Erscheinung, worunter ich reine Formungen des Bewußtseins zu verstehen bitte, zurückgehen müssen. Das wird ihr nicht nur zu einer systemhaften Einheitlichkeit und Geschlossenheit verhelfen, sondern auch ihren empirischen Umfang und Gehalt fördern. Die Idee der Einheit des Bewußtseins bringt (man muß es an sich erfahren haben) jeden Einzelforscher in seinem Felde auf neue Beobachtungen.

Schließlich — wie will man anders zu einer klaren ästhetischen Fragestellung gelangen? Herrscht nicht unter den Musiktheoretikern eine Vermengung beider Gebiete? Wo wird bei ihnen das musikalisch Gegenständliche vom Intentionellen, und beides vom musikalischen Werte getrennt? Haben wir aber ein musikwissenschaftliches System mit klaren und erschöpfenden Punktbestimmungen und Richtungsweisungen, und haben wir daneben und darüber einen Kosmos des symbolischen Musiklebens uns erbaut, dann könnten wir uns wohl mit der sicheren Aussicht auf Verständigung über das musikalisch Gegenständliche und seine Schönheit unterhalten, dann könnten wir sogar gefahrlos Hermeneutik treiben.

Die Phänomenologie der Musik, wie sie uns Herr Mersmann darstellte, erscheint mir als eine entschlossene Bewegung auf den musikalischen Gegenstand hin, sie fragt mir aber nicht hinreichend entschieden nach der Idee der Musik. Ob zwei Menschen sich in der letzten Idee der Musik, der des musikalisch Schönen, einig sind, das zeigt sich erst in ihrem künstlerisch praktischen Verhalten. Die Tat entscheidet überall. Ich bemerke das nur, weil auf einem ästhetischen Kongreß leicht die Stimmung entstehen kann, als sei das kritische Nachdenken über die Kunst ebenso wichtig wie das künstlerische Handeln.

Schlußwort.

Hans Mersmann: Mersmann fühlt sich einiger mit seinen Korreferenten als diese mit ihm. Pleßner zog nur Folgerungen aus dem, was Mersmann selbst sagte.

Becking hat den Begriff »Spannung« in anderem Sinne gefaßt als Mersmann. Im Gegensatz zu Wetzel meint Mersmann, auch auf der Basis der von ihm ausgeführten Gedanken zu einer Einheit des Bewußtseins zu gelangen.

Mit »Phänomenologie« im Sinne Pleßners hat Mersmann, wie er schon in seinem Referat betonte, nichts zu tun. Auch Pleßners Gedankengänge genügen nur zur Begründung der akustischen Phänomene, reichen nicht an die Analyse des Kunstwerks selbst heran.

Hermann Abert:

Geistlich und Weltlich in der Musik.

Unserem Thema, das ja bekanntlich in alter und neuer Zeit unzählige Male erörtert worden ist, möchte ich heute als Historiker eine neue Seite abzugewinnen versuchen, indem ich seine Formgestaltung einmal in ihrem geschichtlichen Wandel darstelle. Ist doch auf rein musikalisch-stilkritischem Wege eine Lösung all dieser Probleme überhaupt nicht möglich. Denn hinter ihnen steht ein Stück Menschheitsgeschichte, von dem die musikalischen Phänomene nur eine letzte Ausstrahlung sind. Nun schließt ja die Fassung Geistlich und Weltlich eine Begrenzung in sich, insofern der Begriff Geistlich vom Christentum geschaffen ist und ihm allein angehört. Aber auch das Christentum ist eine geschichtliche Erscheinung, und gerade die Entwicklung des musikalischen Empfindens lehrt uns deutlicher als manches andere die geistigen Mächte erkennen, aus denen es schließlich hervorgegangen ist. Das klassische Altertum kennt nur eine kultische Musik, die genau wie die übrigen Riten eng an den Dienst der einzelnen Gottheit gebunden ist und für das außerkultische Leben keine Bedeutung mehr hat. Bedenkt man außerdem, daß die griechischen Götter nicht wie z. B. die semitischen, einen außerweltlichen Charakter tragen, daß ferner dem griechischen Priestertum niemals ein besonderes religiöses Gepräge anhaftete, so zeigt sich deutlich, daß für das klassische Hellenentum unser Problem überhaupt nicht vorhanden war. Eine spezielle Eigentümlichkeit der Kultmusik war nur die, daß sich hier die alten physiologischen Wirkungen der Musik weit länger behauptet haben, als in der außerkultischen, wo sie sehr bald ins Psychologische übergingen. Die Ethoslehre dagegen, der Kern der griechischen Musikästhetik, kennt religiöse Wirkungen der Tonkunst überhaupt nicht, sondern nur ihre gemeinschaftsbildende Macht im Dienste der antiken Polis.

Mit dem klassischen Ideal der Polis geht aber auch die Ethoslehre in ihrem eigentlichen Sinne zu Grabe. Aristoteles ist wie in der Staatstheorie, so auch in der Musikästhetik der letzte Vertreter der altgriechischen Anschauung. Nach ihm bildet sich allmählich ein neues Musikideal heraus, das in schroffem Gegensatz zu der weltlich gerichteten

Ethoslehre einen ausgesprochen religiösen Charakter trägt und so ungriechisch wie nur möglich ist. Die Musik tritt in der Spätantike in den Dienst der zahlreichen religiösen Gemeinden, die nur durch den gemeinsamen Glauben zusammengehalten werden. Dieser Glaube aber, in dem alle Lebensäußerungen der Eingeweihten gipfeln, trägt mit seiner Sehnsucht nach unmittelbarer göttlicher Offenbarung einen ausgesprochen weltflüchtigen Zug, der auch in der Musikanschauung klar zutage tritt. Die Musik besitzt als Vermittlerin göttlicher Offenbarung gleichfalls göttliche Kraft, ebenso wie die wunderwirkenden Götterbilder des Jamblichos, das Seitenstück der christlichen Bilderverehrung. Hier stehen wir überhaupt vor den Wurzeln der christlichen Musikästhetik mit ihrem Grundsatz: aut sacra sit musica aut non sit. Im Dienste des göttlichen Wortes ist sie ein lebendiges Bindeglied für die Gläubigen, ein Geschenk der göttlichen Gnade, außerhalb jenes Dienstes bleibt sie tot: der echte Gläubige wird gar nie in Versuchung kommen, sie eigenmächtig auszuüben, da er fühlt, daß dadurch das Göttliche aus ihm verdrängt wird. So ist die Ablehnung aller weltlichen Musik nicht ein Akt der Willkür, sondern eine notwendige Folge der ganzen Religiosität der Zeit.

Diese Grundlagen der Kirchenmusik wirkten aber noch weiter, als die christliche Kirche bereits zur herrschenden, katholischen geworden war, zu einer Zeit, da sich die allgemeinen geistigen Verhältnisse längst verändert hatten. Der Grundsatz, daß die Musik in der Kirche lediglich dem Ganzen zu dienen habe und jeder Versuch einer Vereinzelung einen Abfall vom Göttlichen bedeute, wird beibehalten, aber nunmehr im regimentalen Geiste der Papstkirche weiter gebildet. Jetzt kommt der Satz auf: Kirchenmusik ist die Art von Tonkunst, die das Kirchenregiment ein für allemal vorschreibt. Es bestimmt den Wortlaut des Textes für das, was gesungen wird, zugleich den Platz im Gottesdienst, wo es gesungen wird, und behält sich endlich auch die Kontrolle des musikalischen Stiles vor. So wird die Kirchenmusik eine Hauptstütze des regimentalen Geistes im katholischen Kultus. Das Verfahren aber, das die Kirche dabei befolgte, vereinigt in musterhafter Weise konservativen und liberalen Sinn, denn sie verstand es ihre lebendigen Kräfte zu bewahren und verwechselte doch nie dabei die Produkte ihres Lebens mit der Lebenskraft, die sie ins Dasein gerufen hatte. Ja, es kam bei Hymnen und Sequenzen sogar schon zu einem Paktieren mit der weltlichen Musik, und dabei zeigt sich schon die richtige Einsicht, daß der Gegenstand, der einen Affekt hervorgerufen hat, im musikalischen Ausdruck dieses Affektes völlig verschwindet. Prinzipiell blieb freilich die Ablehnung der weltlichen Tonkunst nach wie vor bestehen, ebenso wie der Grundsatz, daß

auch beim musikalischen Gebet alle Regungen der Einzelpersönlichkeit ausgeschlossen sind. Denn nicht nur der Affekt, sondern auch der musikalische Stil des Affektes wird dem Gläubigen vorgeschrieben. Die Kirche dichtete und dachte für ihre Glieder, sie nahm z. B. mit ihrer Tonartenästhetik den Ausdruck der Affekte derartig in Beschlag, daß der einzelne Künstler von vornherein hierin an eine ganz bestimmte Marschroute gebunden war. So schuf sie sich schließlich eine lebendige Tradition, der gegenüber auch das stärkste Einzelwesen wohl eine Macht, aber kein Recht hatte. Auch dem genialsten katholischen Kirchenmusiker kam es nicht in den Sinn, dieses göttliche Gesetz, von dem ja die Kunst nur eine Funktion war, unter Berufung auf das Recht der großen Persönlichkeit etwa zu durchbrechen, sondern jeder glaubte es erst recht zu erfüllen. So bleibt die Gattung der eigentliche Sinn und die Weiterzeugerin der Kunstübung, nicht die Einzelpersönlichkeit.

Mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit und der Renaissancebewegung ändert sich das Bild. Beide Bewegungen fallen ja durchaus nicht zusammen. Der mehrstimmige Stil hat es vielmehr trotz seines weltlichen Ursprungs der Kirche doch ermöglicht, zwischen der alten Tradition und dem neu erwachenden Musikgefühl einen Ausgleich zu finden. Zum ersten Male treten sich in der Musik Kirchlich und Weltlich gegenüber, aber freilich noch nicht im Sinne der modernen Ästhetik, dazu war ihre gemeinsame Wurzel noch viel zu stark. Diese Wurzel ist auf der sozialen Seite der Mehrstimmigkeit zu suchen. Sie bindet ihrer ganzen Struktur nach eine größere Zahl von Ausübenden zu gemeinsamer künstlerischer Tätigkeit zusammen. Noch hebt sich kein Einzelner aus der Gesamtheit aller herrschend heraus, alle sind an das Ganze im Sinne einer concors discordia gebunden. Der mehrstimmige Stil an sich strebt also durchaus nicht nach Vereinzelung, sondern nach Zusammenfassung; auch er will einem Ganzen dienen. So fiel es der Kirche nicht schwer, mit ihm zu paktieren. Der Renaissancegeist aber offenbarte sich in der individuellen Ausgestaltung der einzelnen Stimmen und in einem neuen Verhältnis von Wort und Ton zugunsten des Wortes, beides gleichfalls Dinge, die der Kirche die Aneignung des neuen Stils erleichterten; fand man doch Gelegenheit, durch Herübernahme des gregorianischen Chorals Alt und Neu zu verbinden. So war der Unterschied zwischen Kirchlich und Weltlich in diesem Zeitraum stilistisch überhaupt gar nicht vorhanden. Der mehrstimmige Stil diente beiden Herren, der Kirche und der weltlichen Gesellschaft in dem Sinne, daß er alle Beteiligten zur Gemeinsamkeit und Gebundenheit im Ganzen leitete. Kein Wunder, daß sich damals jene Erscheinung einstellte, die der modernen ästhetischen Bestimmung

von Kirchlich und Weltlich von jeher die meisten Schwierigkeiten bereitet hat, nämlich die Parodie.

Renaissancegeist war es freilich, wenn sich dieses in der Mehrstimmigkeit liegende Gemeinschaftsideal dem regimentalen Geiste der Kirche nicht mehr beugen wollte. Die neue Weltfreude setzte sich nicht in strikten Gegensatz zum alten kirchlichen Geist, wohl aber schuf sie eine gesunde und weltfreudige Frömmigkeit, die erfüllt war von dem ruhigen und festen Zutrauen des tüchtig wirkenden Menschen zu sich selbst und zu seinem natürlichen Verhältnis zu Gott. Man strebte nach Vereinfachung des religiös-sittlichen Prozesses im Menschen und nach Selbständigkeit dem kirchlichen Apparat gegenüber. Alle diese Widerstände verdichteten sich schließlich in der Befreiertat Luthers; auch hier ist die kirchenmusikalische Reform nur eine von den vielen Ausstrahlungen des neuen Geistes. Es war ein Glück nicht allein für die neue protestantische Kirchenmusik, sondern für die deutsche Tonkunst überhaupt, daß Luther selbst eines so starken schöpferischen Erlebens fähig war. Er erkannte mit der Hellsichtigkeit des Genies, daß die musikalischen Kräfte seines Volkes und seiner Zeit zur Zusammenfassung und Bindung des Volksganzen drängten, daß seine Deutschen die Musik als eine Angelegenheit aller auffaßten. Geht doch der Reformation die Hochblüte des deutschen Volksliedes unmittelbar voran und zur Seite. So wurde es Luther möglich, die schon vor ihm entfesselten musikalischen Volkskräfte für den neuen Glauben zu gewinnen und so die Musik zu einem starken Bindemittel für sein im Glauben geeinigtes Volk zu machen. Dem regimental-internationalen Kirchenmusikideal der alten Kirche trat damit ein volkstümlich-nationales gegenüber. Diese einschneidende Wendung gelang Luther durch seine denkwürdige Niederreißung der Scheidewand zwischen den beiden mittelalterlichen Reichen, dem geistlichen und weltlichen, und durch die Verlegung des Bereichs der Werke des Glaubens in die weltliche Gesellschaft. Musikalisch war damit eine ganz neue Begriffsstellung von Geistlich und Weltlich gegeben. Luthers Kampf gegen die regimentalen Beschränkungen der alten Kirche im einzelnen tritt da stark zurück gegen die nun auch in der Musik erfolgende Ablehnung des Gegensatzes zwischen Geistlich und Weltlich im alten Sinn. Auch der Musiker dient für ihn mit seiner Tätigkeit im echt christlichen Sinne dem Ganzen, ohne daß er dazu einer besonderen kirchlichen Weihe bedürfte, und auch die weltliche Musik ist für ihn, im richtigen Geiste betrieben, ein Stück Gottesdienst. Kurz, er wirkt innerhalb seines Bereichs gleich allen anderen Volksgenossen »wie die Gliedmaßen des Körpers alle eins dem andern dienen«. Die moderne Gleichsetzung: kirchlich-gebunden, überpersönlich und weltlich-

freipersönlich kennt die damalige Kunst nicht, für sie sind vielmehr beide Dienerinnen der Allgemeinheit. Das beweist auch ihr ganzer Stil: die Freiheit in der Wahl der ausführenden Mittel, die z. B. noch Vokal und Instrumental ineinander gleiten läßt, ferner das Fehlen der heutigen Grundunterschiede zwischen Fachmusiker und Laien, Volksgesang und Kunstmusik.

Stellt nun Luther auch als echter Kirchenmusiker seine Kirchenmusik keineswegs dem subjektiven Empfinden des einzelnen Künstlers anheim, so verstattet er den einzelnen Gemeinden doch als Kollektivpersönlichkeiten große Freiheit. Alle Reformatoren wenden sich nachdrücklich gegen jede starre Reglementierung und Uniformierung des Gottesdienstes, und diese Freiheit ist von den Gemeinden und ihren Kirchenmusikern bis auf Bach stets wahrgenommen worden. Sie forderte freilich auch die jetzt von theologischer wie musikalischer Seite aufgenommenen zahlreichen Erörterungen über Wesen und Grenzen der protestantischen Kirchenmusik heraus, die für die Männer und Zeiten sehr lehrreich, doch zur Sache selbst nur wenig beibrachten, mit Ausnahme des Satzes, daß das letzte Kennzeichen liturgischer Musik in ihrer Verquickung mit dem Choral liege.

Das Aufkommen des Sologesanges stellte die Kirchenmusik vor eine schwerere Krise als selbst die Mehrstimmigkeit. Seiner ganzen Entstehung und seinen ersten Anfängen nach ebenfalls ein Weltkind, bahnte er recht eigentlich die Loslösung des Inhalts der Musik aus dem Gottesdienst im Sinne ihrer Verselbständigung an. Es ist sehr bezeichnend, daß auch in Italien die Messen im alten strengen Stil aus dieser Zeit am meisten kirchlichen Charakter tragen, während die solistischen zum größten Teil Bedenken erregen. Man schreibt das gewöhnlich dem Einfluß der Oper zu und sicher nicht mit Unrecht, denn wer dergleichen hörte, wurde durch den Stil allein durch Ideenassoziation an das Theater gemahnt. Aber das ist doch nicht der letzte Grund. Es liegt im Sologesang als solchem tatsächlich eine Gefahr für die Kirchlichkeit im älteren Sinne. Er ist schon äußerlich das Sinnbild des Heraustretens eines Einzelnen aus der Gesamtheit aller und damit ein Anzeichen dafür, daß die Musik sich aus dem Dienst an der Gemeinschaft aller unter dem Zeichen der Gottesverehrung loszulösen und auf eigene Füße zu stellen begann. Das Persönliche tritt an die Stelle des Überpersönlichen, Allgemeinen. So verändert sich das Bild gegen früher in fast allen Zügen. Überall sondern sich Einzelvorgänge aus dem Gesamtvorgang der Musik ab: Vokal- und Instrumentalmusik trennen sich, die Ausführenden müssen sich mehr und mehr dem Willen des Einzelnen, des Komponisten, beugen, und auch die letzte Konsequenz fehlt nicht: die Virtuosität als bewußt angestrebte Höchstleistung. Jetzt

erst öffnet sich die Kluft zwischen Musikern und Laien: jene treten nicht mehr als Sprecher der Gesamtheit aus ihr heraus, sondern als Verkünder eigener subjektiver Wahrheiten vor sie hin. Die Laien aber verlieren ihre alte schöpferische Teilnahme an der Kunst und werden zu mehr oder minder passiven Zuhörern. Die alte Gemeinde weicht dem modernen Publikum. Die Tonkunst selbst aber entäußerte sich mehr und mehr ihrer alten Pflichten gegen Gott und Volk und strebte dafür nach schrankenloser Selbstentfaltung innerhalb ihrer eigenen Gesetze. Der Preis freilich, den sie dafür zahlen mußte, war der Verlust ihrer alten Kraft, Menschen an sich zu binden.

Die Kirche anderseits mußte auch jetzt natürlich auf ihrem alten Anspruch auf ein lebendiges Gemeindebewußtsein beharren, auch in dieser Zeit, wo ihr nach dem Aufschwung des Reformationszeitalters die Kraft dazu allmählich zu erlahmen begann. Sie hielt auch jetzt an dem alten Bunde mit der Musik fest, trotzdem deren Entwicklung für sie allmählich geradezu gefährlich zu werden drohte. Was dabei herauskam, zeigt die überwiegende Mehrheit der italienischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert: eine veräußerlichte Kirche im Bunde mit einer ihre eigenen Sonderzwecke verfolgenden Musik. Deutschland blieb dank den Nachwirkungen des Reformationsgeistes von solchem Verfall bewahrt. Das Band mit dem älteren Musikempfinden ist hier, wie die Vorliebe für den kontrapunktischen Stil und der lange passive Widerstand gegen die italienische Monodie lehren, niemals abgerissen. Ja, der lutherische Geist erlebte hier in S. Bach noch einmal eine höchste und letzte Verklärung. Lutherisch ist Bachs rückhaltsloses Bekenntnis zum Dienste an seiner Kirche, lutherisch seine Überzeugung, daß auch seine weltliche Kompositionstätigkeit ein Stück Gottesdienst sei, lutherisch endlich auch seine Freiheit der überlieferten Liturgie gegenüber und in der Verwendung der musikalischen Mittel. Man glaube ja nicht, seine Passionen bedeuteten einen Übertritt aus der Kirche zum Konzert, sie sind vielmehr potenzierte Kirchenmusik ganz im Geiste des Wortes Luthers an die Glieder seiner Kirche, sie sollten »der christlichen Freiheit nach ihres Gefallens brauchen, wie, wo, wann und wie lange es die Sachen schickten«. Aber auch die Hauptmerkmale des Bachschen Stils sind ein Ausfluß seines Strebens, sein eigenes religiöses Empfinden in die Seele des Hörers zu übertragen, ohne in ihr Assoziationen unkirchlicher Herkunft zu erwecken.

Nach und trotz Bach nimmt aber die Verselbständigung der Musik einen immer rascheren Fortgang. Die nächste wichtige Station ist Beethoven. Daß er ein tief religiöser Künstler war, steht außer Zweifel. Und doch ist seine Missa solemnis keine Kirchenmusik im alten Sinne mehr, und zwar nicht bloß deshalb, weil sie den Rahmen der Liturgie

sprengt und von allen Beziehungen zum gregorianischen Choral absieht; dergleichen kam damals auch sonst vor. Aber die ganzen geistigen Grundlagen der Kirchenmusik haben sich bei Beethoven geändert. Seine Musik will keinem Gottesdienst mehr dienen, sondern erhebt den Anspruch, von allem außer ihr selbst Stehenden abgesondert selbst Gottesdienst zu sein, der mit seiner eigenen Gemeinde rechnet. Nach P. Bekker wäre ihm diese Gemeinschaftsbildung auch gelungen, aber freilich ist es keine lebendige Gemeinde alten Schlages, sondern eine Summe von Vereinzelten, die von dem gewaltigen menschlichen Gehalt bestrickt, passiv zuhören. Wir empfinden die Missa solemnis als ein Werk, das seine neue Form aus einem unerhört neuen Gehalt hervortreibt und dessen Form nichts anderes ist, als die musikgewordene Riesengestalt ihres einzigen Schöpfers selbst. Der Riß zwischen Musik und Volk aber war zu jener Zeit bereits unheilbar geworden. Sehr bezeichnend ist das Aufkommen der Schopenhauerschen Theorie vom leidenden Genius, die früheren Zeiten einfach unverständlich gewesen wäre.

Auch die Romantik hat diese Entwicklung nur noch beschleunigt trotz oder besser gerade durch ihre Versuche, die Kirchenmusik zu reformieren. Sie flüchtete sich dabei nach ihrer Art in alle möglichen Regionen der Vergangenheit, zunächst ins 16. Jahrhundert, wobei man auf protestantischer Seite bis zur Verleugnung der lutherischen Grundsätze von der Freiheit des Gottesdienstes ging. Bald darauf erfolgte die Wiedererweckung Bachs, in dem viele den letzten Nothelfer in allen kirchlichen Nöten sahen und großenteils heute noch sehen. Beide Bewegungen waren von der echt romantischen Anschauung getragen, daß zur echten Kirchenmusik unbedingt ein altertümelndes Gewand gehöre, eine Ansicht, die bezeichnenderweise den älteren Zeiten, von den liturgischen Bestandteilen natürlich abgesehen, ganz ferngelegen hatte und die Verwirrung in neuerer Zeit nur noch gefährlich gesteigert hat. Aber vielleicht hat diese Verwirrung doch das eine Gute, daß sie unseren Blick für die hier vorliegenden Probleme schärft.

Das gilt besonders von der Frage nach der von vielen so heiß ersehnten Wiedereinführung Bachs in die heutige protestantische Liturgie. Daß sie überhaupt gestellt werden konnte, beweist nur, wie sehr das Gefühl für echte Kirchenmusik bei uns ins Schwinden geraten ist. Es kann der heutigen Kirche nun und nimmer mit einer Musik gedient sein, die nicht nur für eine ganz andere Liturgie, sondern auch aus einem ganz anderen religiösen Empfinden heraus geschrieben ist als das heutige. Es hatte seinen guten Grund, wenn die alten Gemeinden von ihren Kantoren immer wieder neue Kirchenmusiken forderten. Denn der Kirchenmusiker tritt gleich dem Priester aus der lebendigen Ge-

meinde heraus, er darf sich gewiß nicht über die Entfaltung des christlichen Glaubens in der Kirche hinwegsetzen, aber er hat doch in erster Linie die persönliche Überzeugung der Gemeinde in der Gegenwart in seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen. So hat es auch Bach mit seiner Thomasgemeinde gehalten; der Gedanke, sich seine Kirchenmusik aus einer um 200 Jahre zurückliegenden Zeit zu holen, wäre ihm überhaupt unfaßbar gewesen. Gewiß lebt seine Musik noch heute unter uns, aber als eine religiöse Kunst, die uns durch die Größe der darin beschlossenen Persönlichkeit in die Vergangenheit zurückzwingt, und was sich unter seinem Zeichen heute in den Kirchen zusammenfindet, ist ein religiös, oft auch nur ästhetisch gestimmtes modernes Publikum, aber alles eher als eine kirchliche Gemeinde. Was der heutigen Kirche nottut, ist ein neuer Bach, der ihren modernen Bedürfnissen genügt, der alte hat weder die Aufgabe, noch die Fähigkeit dazu. Denn um an ein Wort Luthers anzuknüpfen, es erzeugt nicht eine gute Kirchenmusik einen lebendigen kirchlichen Sinn, sondern ein lebendiger kirchlicher Sinn erzeugt eine gute Kirchenmusik.

Was endlich die moderne Zeit anlangt, so erscheint mir allein schon das viele Debattieren über das Wesen der echten Kirchenmusik verdächtig. Ästhetisierende Spekulation muß dabei nur allzuoft das mangelnde innere Erlebnis ersetzen, und so laufen wir häufg Gefahr, von derlei Dingen zu reden wie der Blinde von der Farbe. Vor allem scheint mir das Problem am falschen Orte angefaßt zu sein, wenn man ihm allein von der musikalisch-stilistischen Seite beizukommen versucht. Denn die Voraussetzung jeder echten Kirchenmusik ist eine echte Kirche, nicht eine offiziell anerkannte Staatskirche, sondern, um das alte Wort zu gebrauchen, eine Kirche im Sinne der Gemeinschaft der Heiligen, die die Kraft hat, alle ihre Glieder in Glauben und Gottesdienst sich als ein lebendiges Ganzes zu verpflichten. Ihr wird, wie die Geschichte lehrt, stets eine Musik beschieden sein, die in ihrem Dienste gleichfalls die Fähigkeit hat, jenes gemeinsame Leben zu wecken und zu fördern; ja, sie wird darin gerade ihre höchste Aufgabe erblicken. Damit wird dann auch stets Gemeinverständlichkeit, veredelt durch hohe Kunst, das Hauptmerkmal der Kirchenmusik sein, freilich nicht im Sinne dessen, was eine einzelne Periode, sondern dessen, was immer und überall als volkstümlich gilt, d. h. im Sinne einer Gemeinschaft bildenden Kunst. Es ist ganz natürlich, daß die Vokalmusik dabei den geschichtlichen Vortritt hatte, es ist aber ebenso natürlich, daß heutzutage die Instrumentalmusik aus der Kirche einfach nicht mehr ausgeschlossen werden kann.

Mit der Abwendung der Musikübung vom Überpersönlichen ins Persönliche und schließlich ins Unpersönliche treten Geistlich und

Weltlich schärfer als je auseinander, ohne daß es freilich auch jetzt gelänge, die Grenzen scharf zu bestimmen. Man kann nur sagen, daß die geistliche Musik, und vor allem die kirchliche, erstens den extremsten Ausdruck des Affektes, und zweitens die Möglichkeit von Gefühlsassoziationen mit der weltlichen Kunst stets vermeiden wird. Dagegen ist sie durchaus nicht auf Anleihen bei älteren Stilarten angewiesen, von ihren liturgischen Grundbestandteilen, wie dem gregorianischen oder dem protestantischen Choral, natürlich abgesehen. Sonst aber ist ihr die lebendige Fühlung mit dem jeweiligen musikalischen Zeitempfinden ebenso notwendig wie der weltlichen. Ihr tiefstes Kennzeichen ist freilich der Wissenschaft nicht erreichbar: es ist die Kunst des großen Meisters, sein eigenes religiöses Fühlen mit überzeugender Glut in die Seele des Hörers überstrahlen zu lassen. Wo sie fehlt, wird sich aus den Tönen allein niemals feststellen lassen, ob z. B. Andromache um Hektor klagt oder die Madonna um den Gekreuzigten.

Ist darum bei der Erörterung unseres Problems der stiltechnische Gewinn auch nicht erheblich, so ist er es doppelt für die Entwicklung des Kulturwertes der Musik. Denn die musikalische Frage ist nur eine von den vielen Bildungsfragen, die uns andauernd beschäftigen. Sie hebt vor allem das in neuerer Zeit immer brennender empfundene Grundproblem unserer modernen Kultur heraus: in welchem Maße kann das höchste Kulturgut, die Bildung, unter den Menschen verbreitet werden, ohne daß der Bestand der Gesellschaft in Frage gestellt wird.

Mitberichte.

Gerhard von Keußler:

Die Formalästhetik stellt fest, daß die Motette der Römischen Schule sich vom Madrigal nur dem Text nach unterscheidet, daß dagegen die musikalische Faktur der schlechthin kirchlichen Motette und die des weltlichen Madrigals einander gleichen. Cum grano salis stimmt das auch, nur erscheint dieses granum so auffällig groß, daß man seine Echtheit untersuchen mag, — den Härtegrad des Salzes. Ich will auf einen charakteristischen Prüfstein hinweisen, auf einen Kompositionstext, der bis ins 18. Jahrhundert für kirchlich gegolten hat, doch von jeher weltlich gewesen ist: das Hohe Lied.

Für den Gottesdienst komponiert und im Gottesdienst gesungen — alias aufgeführt — wurden von Palestrina allein 29 Stücke der weltlich-lyrischen Szenensammlung Sulamith, und zwar als Motetten, 29 Motetten. Heute können wir sie als Madrigale buchen. — Seitdem auch die Theologen sich darüber nicht mehr ereifern, daß die Braut des Hohen Liedes keineswegs symbolisch für die Kirche Christi gelten

will, daß sie sich vielmehr als ein natürliches Menschenkind, als eine sinnlich gesunde Gärtnerin zu erkennen gegeben hat, die in den Harem des Königs gebracht wurde und vom Geliebten — einer ebenfalls dramatisch leibhaftigen Gestalt — befreit wird, seitdem kann allerorts vernünftig über die kompositorische Technik in Palestrinas Hohem Lied gesprochen werden. Unbeanstandet darf man sich nunmehr über den illustrativen Humor unterhalten, mit dem Palestrina den Geliebten sich sputen läßt, bei Nacht erwartet, der Gazelle gleich über die Hügel hüpfend. Daß dieser Geliebte in den Augen Palestrinas niemals der Kirchenbräutigam Christus gewesen ist, erhellt aus den verschiedensten Szenen, nicht bloß aus der Motette Pulchrae sunt genae tuae. — Palestrinas Vorrede zum ganzen Werk ist als eine konventionelle Widmung an den Papst zu bewerten.

Charakterologisch grundsätzlich beschäftigt uns hier im allgemeinen die persönliche Einschaltung des Komponisten auf den kirchlichen Stoff. Gar vielen Messenkomponisten merkt man es am Credo an, daß sie des Weges nicht aus Nicäa kommen. Die artistische Lust am musikalischen Illustrieren überwiegt oft jede Rücksicht auf die liturgische Einstimmung. Tendenz und Zweck stehen eben im Widerstreit. Wer zur Verherrlichung von »Gottes Schutz in der Gefahr« den Jonas komponiert und dabei drei Viertel des Werkes nebensächlichsten Umständen und profansten, wenngleich illustrativ reizvollen Begebenheiten widmet — bis zum Ausspeien des Fisches »et evomuit Jonam, evomuit, evomuit, evo — — muit« — der schreibt nur mit verschmitztem Bewußtsein hinter den Finaltakt die kirchenübliche Kunstwidmung: In majorem Dei gloriam!

Über die dogmatisch-persönliche Einschaltung der bedeutenden Kirchenkomponisten liegen ihrerseits keinerlei ästhetisch verbindliche Bekenntnisse vor, am wenigsten aus dem entscheidenden 16. Jahrhundert. Immerhin können wir das einschlägige Bild am ehesten an Palestrina nachzeichnen. Will man Palestrinas persönliche Stellung zum musikalischen Kirchendienst beurteilen, so hat man — außer den Kompositionen selbst — zwei geschichtlich mittelbare Kriterien. Erstens das Vertrauen, das ihm die oberste kirchenmusikalische Behörde entgegenbrachte, indem sie ihn — neben Zoilo — zur Erfüllung der Trienter Reformwünsche beauftragte; und zweitens die Tatsache, daß Palestrina bald eine merkliche Gleichgültigkeit an den Tag gelegt hat. Die ganze Choralreform hat von 1578 bis zum Tode Palestrinas, 1594, und darüber hinaus — bis 1611 — eine schlimme Arbeitspause zu erleiden gehabt. Und daß auch die wenigen Meister, die schließlich für die Vollendung der Choralreform als geeignet befunden wurden, kirchlich versagten, — all dies zeigt, daß die fraglichen Kirchenkomponisten für

das eigens kirchliche Grundelement ihrer Musik, nämlich für den Choral und dessen Wiederherstellung und Neubelebung, nicht über jenes Maß von Zeit und Lust verfügten, wie sie ein solches für die Bereicherung ihrer Kirchenmusik mit den damals modernen und modischen Profanmitteln aufbrachten; namentlich nach 1600 mit den wirksamen Bezügen aus der Oper.

Das Motuproprio Pius X. vom Cäcilientag 1903 ist als ein zweischneidiger Erlaß bezeichnet worden, weil es den Komponisten vom Priester abbringe. Dem entgegen: sie beide zusammenzuhalten gehört heute zum Mittleramt des Ästhetikers. Die Eignung wirklicher und vorgeblicher Kirchenmusik für die Andacht des Gottesdienstes soll als erste Maßgabe nicht den kompositorischen Satzbereich hinnehmen, also nicht die Rangordnung: choraliter, Akkordstil in weitem Abstand und endlich, geduldet, Polyphonie; sondern sie ist zuförderst nach der Affekttreue zu bemessen. Wenn ferner das Motuproprio von den gewöhnlichen Tonmitteln die Frauenstimme aus der Kirchenmusik verbannt, so wird hierdurch freilich nicht etwas Unersetzliches entfernt; wenn aber als ästhetisch verkanntes Tonmittel auch das Klavier nie wieder in einen Gottesdienst gebracht werden soll, so wird damit eine Riesenliteratur von fünf Generationen kirchlich unterbunden. Dem verdammten Schund aus dieser Masse wird zwar niemand nachweinen — man kann die wertvollen großliturgischen Musikdenkmäler konzertmäßig einbürgern; doch klavierbediente Wertkompositionen wie die Missa dolorosa von Antonio Caldara gehören in den Gottesdienst. Die liturgische Aufführbarkeit sollte den Generalbaßwerken mit Klavier grundsätzlich verbleiben, um zehn Gerechter willen, um fünf Gerechter willen — und man wird an das Vorspiel von Sodom und Gomorra erinnert. Auszurotten — und nicht aus der Generalbaßliteratur allein — sind die Tändler. Dagegen nicht a priori zu verketzern ist der kirchlich gleichgültige Kirchenkomponist, wenn die Gleichgültigkeit sich auf dogmatische Zwistfragen bezieht. Daß dem einzelnen Gemeindeglied die Andacht vertieft werde, darauf kommt es an; — und darauf haben Komponist, Dirigent, Sänger und Instrumentist bedacht zu sein, einer durch den andern. Dann gibt es im Schaffen, Einüben und Ausführen keinen äußeren Zwang und Pflichtendruck mehr, sondern es erwachsen und gedeihen innerste Lust und künstlerische Freude am Wirken im Gottesdienste, und allenthalben folgt der andächtigen Vertiefung durch die Kommunion eine seelische Erhöhung des neu erstandenen Menschen.

Von den beiden bildenden Künstlern und größten praktizierenden Ästhetikern der Renaissance — Leone Battista Alberti und Leonardo da Vinci — wissen wir, daß sie kirchlich dogmatisch gleichgültig ge-

schaffen haben. Leonardos Abendmahl gilt nicht dem Dogma der Transsubstantiation, sondern versinnlicht durchaus gegenständlich die Einsetzung selbst und bezieht den Stimmungsgehalt aus der Ahnung von Gethsemane. Als musikalischer Impressionist löste diese Aufgabe Palestrina mit seiner doppelchörigen Kommunionsmottete »Fratres, ego enim accepi«. Wie aber die Ästhetiker Alberti und Leonardo sich als Renaissancemenschen zur Kirche als solcher verhielten, darüber äußern sie, die sich sonst mit der ganzen Welt auseinandersetzen, kein Wort. Dum tacent, non laudant. Und doch: wie viel religiöse Erhebung und Erbauung ist von beiden Künstlern ausgegangen, weil sie sittlich feste Persönlichkeiten waren, in Werk und Wort. Welch bedeutsames Gewicht eignet den Worten Albertis, dieses Großen unter den größten Charakteren der Renaissance, wenn er — im siebenten Buch seiner Architektur — »der Menschheit Würde« vom Baumeister der heiligen Stätte fordert. Und über den Ernst der geistlichen Handlung heißt es: Nur Einen Altar soll der Kirchenraum haben, denn die Überzahl der Gottesdienstlichkeiten vermindert deren Würde.

Arnold Schering:

Was den Ästhetiker an der Frage nach dem Verhältnis von »Geistlich und Weltlich in der Musik« interessiert, ist doch wohl hauptsächlich die Tatsache und Merkwürdigkeit einer großen gemeinsamen Literatur von Kirche und Welt aus mehreren Jahrhunderten. Darunter ist Musik zu verstehen, die, ursprünglich für weltliche Gelegenheiten bestimmt, alsbald mit neuem, geistlichem Text oder, falls rein instrumental, ohne weitere Veränderung von der Kirche übernommen wurde. Wie erklärt sich diese Tatsache der Gemeinsamkeit? Gewiß nicht durch die Annahme, diese Musik sei inhaltlich etwa neutral gewesen, was so viel wie nichtssagend bedeuten würde. Im Gegenteil, sie hat durchschnittlich sehr ausgesprochenen Affektgehalt.

Abgesehen davon, daß die Begriffe kirchlich, geistlich, religiös durchaus nicht gleichbedeutend sind und je nach der Stellung des historischen Menschen zur Gottheit manchen Wechsel erlitten haben, darf wohl gesagt werden, daß das religiöse Empfinden nichts Isoliertes, für sich Stehendes ist, sondern nur eine bestimmte Richtung des menschlichen Empfindens überhaupt angibt, diesem gleichsam anhaftet und mit ihm von ein und derselben Wurzel ist. Wir kennen die Grenze und den Augenblick nicht, wo das sogenannte weltliche Fühlen und Empfinden ins ausgesprochen religiöse (oder kirchliche) übergeht. Auch der Musiker kennt sie nicht. Größe, Erhabenheit, Feierlichkeit, Innigkeit, Hingegebensein, Demut drückt er, da dies alles »hohe« Gefühle überhaupt sind und als solche den Sinn über die Alltäglichkeit weit

hinausführen, in Tönen aus, die recht wohl in wie außerhalb der Kirche denkbar sind. Bach nimmt große Chöre aus weltlichen Stücken und versetzt sie mit geistlichem Text, aber ohne Veränderung der Musik, an die Spitze gottesdienstlicher Kantaten, und wenn Mozart höchste Feierlichkeit ausdrücken will, so findet er Klänge, die ebensowohl im Requiem wie in der Zauberflöte stehen können. Denn die Musik vermag niemals (man erinnert sich an Schopenhauers Worte) die begriffliche Bezogenheit, die Objekte des ausgedrückten Affekts oder der Stimmung mitzugeben, sondern nur deren Quintessenz.

Außerdem muß scharf unterschieden werden zwischen gottesdienstlicher, im weiteren Sinne liturgischer Musik — solcher also, die als Bestandteil einer religiösen Feierlichkeit gilt — und Musik, die nur als geistliche oder religiöse schlechthin in der Kirche erklingt. Die erstere, unbedingt als »dienend« aufzufassende, wird strengeren Forderungen an Würde und Erhabenheit unterliegen als die andere. Wiederum wirkt die von Bach in Passionen und Kantaten oft angewandte krasse Realistik (z. B. »Kreuzige!«, »Barrabam!«) nur deshalb nicht unkirchlich, weil sie hier nicht Selbstzweck, sondern Mittel zur Darstellung innerhalb eines auf der höchsten Stufe des Erhabenen stehenden kirchlichen Dramas ist. Im übrigen kann eine Umsetzung weltlicher Musik in kirchliche Umgebung streng genommen nur dann in Frage kommen, wenn ihr Ausdrucksgehalt auch wirklich Berührung hat mit dem, was wir gemeinhin in der Kirche, hauptsächlich im Gottesdienst, zu fühlen und zu denken pflegen. Das aber ist nicht nur zu verschiedenen Zeiten, sondern auch bei den verschiedenen Glaubensgemeinschaften verschieden gewesen, um 1700 unter Joh. Kuhnau in Leipzig anders als 1790 in Neapel unter Paisiello, zur Zeit Luthers und Senfls um 1540 anders als zu gleicher Zeit unter Calvin in Genf. Aus dieser Verschiedenheit entspringt im allgemeinen die Unsicherheit unseres Urteils über den mehr oder weniger angemessenen Grad der »Kirchlichkeit« einer historisch überlieferten Kirchenmusik. Man wird damit stets vorsichtig sein müssen, wenn man einer Zeit, deren kirchliches oder religiöses Empfinden nicht aufs Haar dem unsrigen gleicht, nicht unrecht tun will. Vielfach wirken beim Erklingen einer ursprünglich weltlichen Musik in der Kirche (etwa eines Violinkonzerts von Vivaldi oder Tartini, eines ernsten Liedes von Schubert oder H. Wolf) der bloße Kirchenraum, die akustische Klangausbreitung, der Ton der Orgel ausgleichend, wozu meist der Zustand stärkerer seelischer Beeinflußbarkeit, auch wohl noch weitere assoziative Zusammenhänge treten, um einer Musik — ohne sie dadurch wesentlich kirchlicher oder künstlerisch bedeutender zu machen — einen starken seelischen Widerhall zu verschaffen. Wer einmal neapolitanische Kirchenmusik aus den Jahren um 1730 wirklich in

der Kirche gehört hat, wird bestätigen müssen, daß sie, das religiöse Ideal der Italiener dieser Zeit vorausgesetzt, besser ist als ihr Ruf.

Was den Stil betrifft, so hat die Kirche zu allen Zeiten die Ausdrucksuniversalität der Musik anerkennen müssen. Sie hat nie das Recht auf eine besondere Musik beanspruchen können, — auf eine Musik, die von Haus aus und ausschließlich für und durch die Kirche existiert hätte. Gleichgültig, wie man sich die Masse der Musik in vorkirchlichen Zeiten vorstellen mag, eine Abtrennung vom Weltlichen — wenn das überhaupt bewußt geschah — konnte nur künstlich herbeigeführt werden in derselben Weise, wie Priester- und Laienstand sich trennten. Magisches, Kultisches, Zeremonielles, räumlich Akustisches haben dabei mitgewirkt. Diese Scheidung erfolgte entweder durch vom Priesterstand durchgesetzte Reservierung gewisser Formen und Stile oder durch Festlegung und Bevorzugung bestimmter liturgisch notwendiger Ausdrucksbezirke (Musik für Gebete, Psalter, Messe usw.), oder (in späteren Zeiten) durch die Vorschrift einer Verknüpfung der kirchlichen Kunstmusik mit liturgischen Elementen (z. B. eines gregorianischen Cantus firmus), oder endlich durch Bevorzugung oder Festlegung bestimmter Arten des Vortrags (z. B. a cappella, Orgel; negativ auch z. B. durch Hinausweisen der Frauenstimmen, des Klaviers usw.).

Alle diese Reservate sind von der geistigen Struktur der verschiedenen Zeitalter abhängig gewesen. Sie liegen im Wesen der Musik, die dem Begrifflichen fernsteht, von vornherein nicht ausgedrückt. Daher sind sie nur bedingt anzuerkennen, d. h. als historische Kirchenstile, bindend nur für gewisse Zeiten und Strömungen. Eins aber ist dabei zu erkennen: alle durch starken kirchlichen, im engern Sinne religiösen Sinn ausgezeichnete Zeitalter haben sich aus eigener Kraft »ihren« kirchlichen Musikstil zu schaffen gewußt, haben ihre Kirchenmusik durch Reservate wie die angedeuteten von der weltlichen zu scheiden versucht. Auch die Kirchen der Gegenwart werden bestrebt sein müssen, solche formalen oder stilistischen Eigenforderungen nicht aus der Hand zu geben, oder, wenn sie ihnen entglitten sind, sie immer wieder neu aus sich, aus ihrem zeitlichen Ideengehalt heraus zu schaffen. Je stärker, klarer und eindrucksvoller solche Eigenforderungen sich ausprägen — es sei an den gregorianischen Choral der katholischen Kirche, den protestantischen Choral, an die ungemein scharf herausgearbeitete Eigenart der englischen Messenmusik des 15. Jahrhunderts, an die a cappella-Meister des 16. Jahrhunderts erinnert —, umso wirksamer und mächtiger wird sich die Kirchenmusik neben der weltlichen halten und der selbständigen Stellung entsprechen, die die Kirche als Ganzes in unserem geistigen Leben einnimmt. Daß mit den uns aus der Historie bekannten Kirchenstilen alle Wege

und Möglichkeiten zu neuen, weiteren verlegt und erschöpft wären, erscheint nicht gut denkbar.

Aussprache.

Heinrich Scholz:

Es fehlt uns bisher ein zuverlässiges Kriterium dafür, wann irgend eine vorgegebene Musik geistlich und weltlich zu nennen ist. Die negativen Kriterien des Herrn Vorredners (Abert) reichen nicht aus; denn es ist nicht möglich, mit ihrer Hilfe zu entscheiden, ob z. B. das Brahmssche Requiem und die vier ernsten Gesänge von Brahms zur Klasse der geistlichen oder der weltlichen Musikstücke gehören. Die persönliche Bejahung der Religion kann jedenfalls nicht zu den notwendigen Bedingungen für die Erzeugung geistlicher Musikstücke gerechnet werden. Denn Brahms hat zur Religion, wenn ich recht unterrichtet bin, durchaus nicht in einem positiven Verhältnis gestanden; und doch wissen wir eigentlich durch ihn, durch den ersten Chorsatz des Requiems, in welchem letzterreichbaren Sinn es möglich ist, die, die da Leid tragen, selig zu nennen, ohne sie noch schwerer zu treffen, als sie an sich schon getroffen sind.

Schlußwort.

Hermann Abert: Die von Scholz aufgeworfene Frage beantwortet Abert durch eine spezielle Scheidung des in seinem Referat verwandten Begriffes »geistlich« in »kirchlich« und »geistlich«. Er versteht dabei unter »kirchlich« alle Melodien aus dem Schatz der Kirche, z. B. die Liturgie in der katholischen, den Choral in der protestantischen Kirche, und unter »geistlich« die Musik, die religiöses Gefühl ausdrückt, ohne in die Kirche hineinzugehören. Hierher rechnet er das Requiem und die vier ernsten Gesänge von Brahms.

Georg Schünemann:

Beziehungen neuer Musik zu exotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst.

Wenn ich von den Beziehungen neuer Musik zu exotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst spreche, so greife ich aus den vielen Fragen und Problemen, die die heutige Musik stellt, nur ein Teilgebiet heraus. Wie in unserm gesamten geistigen und sozialen Leben die verschiedensten Bewegungen und Entwicklungen sich kreuzen und wieder binden, so auch in der Musik, die, wie ein Wasserspiegel vibrierend, auffängt, was unser äußeres und inneres Leben erfüllt. Aus dem scheinbar zerklüfteten, vielfach wechselnden Bild musikalischer Strebungen und Richtungen schält sich immer mehr ein fester Kern heraus: der Wille zum Neuaufbau auf selbstgesichertem Grund und Boden. Mit einer gewissen Unbilligkeit und Schärfe wird die romantische, ja auch die klassische Kunst kritisiert und, ausgehend vom Ton, von unserem Verhältnis zum klanglichen Erlebnis, werden alle Elemente der Tonkunst: von der Verbindung der Töne, der Linie und Melodie bis zur Harmonik und Form, einem neuen Wollen, einem neuen Ausdruckswillen unterworfen. Anreger und Schaffende gehen

auf frühere Zeiten und Stile zurück, suchen eigene Gedanken in älteren wiederzufinden, erweitern den Umblick durch die Beschäftigung mit der Musik außereuropäischer Völker und schaffen aus dieser Wertung an der Gestaltung einer eigenkräftigen Kunst.

Vom frühesten Mittelalter an hat die deutsche Musik Eigenheiten fremder Kulturen aufgenommen; stets haben die Musiker gern ergriffen, was sie an Neuem und Charakteristischem aus fernen Landen hörten. Die vielen Tanzstücke wie die ungarischen und Polonaisen in Lautenbüchern und Suiten, die Moreschen (Mohrentänze) in den frühesten Intermedien und Opern, die Chineserien der Lully- und Couperinzeit — sie alle rechnen mit der Freude am Ungewohnten in Klang und Rhythmus. Nicht immer treffen die Musiker das Neue und Eigene so scharf wie in den ungarischen und polnischen Sätzen. Meist muß der Wille zum Fremdartigen fehlende Anschauung und Vorstellung ersetzen. Das Exotische gerät in völlig deutsche Umbildung. Noch Gluck und Mozart begnügen sich mit stark aufgetragenem Schlagzeug, um ihre Melodien zu türkisieren. Doch der Reiz nach fernen Landen läßt immer intensiver dem wahren Charakter fremdländischer Musik nachsinnen. Herder sammelt Volkslieder aus allen Ländern, und auch Friedrich Baumstarks und Waldbrühls (Zuccalmaglios) »Bardale« (1829) bringt chinesische, persische, andalusische, neugriechische und andere Lieder, die allerdings recht heimisch anmuten. Überhaupt geht die Romantik mehr noch als die Klassik diesen Problemen nach. Von Schubert, Weber und Mendelssohn bis zu Liszts Improvisationen musizierender Zigeuner und Mahlers »Lied von der Erde« reicht eine große und weite Reihe von Werken, die Eigenheiten fremder Musikkulturen festhalten wollen. Alle diese Versuche glücken in der Aneignung naheliegender Ausdrucksmanieren, wie die ungarischen, schottischen oder polnischen Weisen und Tänze, aber schon bei den Zigeunern werden oft nur äußere Momente festgehalten, ganz zu schweigen von den chinesischen und ägyptischen Serenaden. Erst die zunehmende Kolonialarbeit und die Gelegenheit, außereuropäische Musik an phonographischen Aufnahmen und genauen Notierungen zu studieren, schaffen tiefere Einsicht und führen die Bewegung in Bahnen, die unmittelbar auf die Gestaltung und den Stil neuer Musik einwirken.

Es ist kein Zufall, daß die frühesten Beispiele einer bewußten Anwendung originaler exotischer Weisen mit dem französischen Impressionismus zusammenfallen. Die französische Kolonialarbeit weckte das Interesse für ferne Kulturen. Neben der bildenden Kunst und der Negerplastik war es vor allem die Musik, die dem Streben nach ungewohnten Ausdrucksmitteln weit entgegenkam. Saint-Saëns ver-

wertet bereits Originalweisen, die er in Ägypten notiert hat, und die jüngere französische Richtung, die von César Frank abzweigt, sieht gerade in der musikalischen Exotik ein willkommenes Mittel, um zu eigener Ausdruckstechnik zu gelangen.

Die primitive Musik, die Ausdruck des ganzen Menschen in Spiel, Tanz, Bewegung, Arbeit ist, die nicht gestaltet, sondern gelebt wird, wirkt rein stimmungsgemäß auf den Impressionismus ein. Man spürt es an der Programmusik der Franzosen und Russen.

Starke Nachwirkung löst die Kunst von Claude Debussy aus, der — rein technisch gesprochen — in gleichem Maße dem Exotismus wie der frühmittelalterlichen Tonkunst verpflichtet ist. Jener ist ihm durch eigene, weitreichende Studien, diese durch die Pariser Schola cantorum vertraut geworden. Man darf nur an seine Organaltechnik, an die gleitenden Quintparallelen oder an die ornamentalen Arabesken der Solostimmen in Gesangwerken und Partituren erinnern, um Hauptstücke dieser stilbefruchtenden Anregungen zu nennen. Aber nicht nur in Paris, wo die Linie von Debussy über Ravel und Milhaud weiterführt, auch in Deutschland greift die Bekanntschaft mit originaler außereuropäischer Musik auf die Produktion ein. Nach Delius, dessen »Apalachia« schnell bekannt wird, nimmt Ferruccio Busoni mit der ihm eigenen Geistigkeit die Ergebnisse vergleichender musikwissenschaftlicher Arbeit auf. Seine »Indianische Fantasie« für Klavier mit Orchester (op. 44) und sein »Indianisches Tagebuch« nach »Motiven der Rothäute Amerikas« (1. u. 2. Buch, op. 47) bauen sich auf Indianermotiven auf, doch so, daß Motiv, Klang und Rhythmus nur als Mittel eigener Fantasiegestaltungen wirken. Mit diesen Werken beginnen Busonis Studien über die Musik außereuropäischer Völker, die ihn zu seinem »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« und zu seinen Ideen über die Erweiterungsmöglichkeit unseres Tonsystems führen.
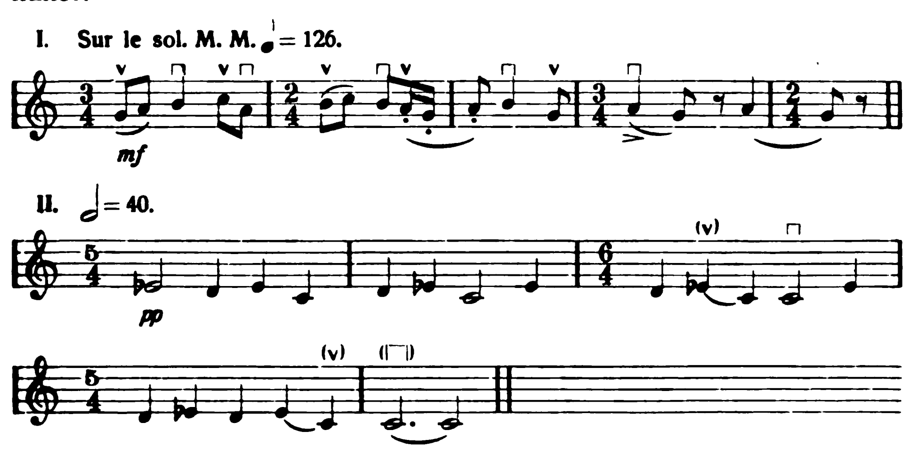
Jüngere Musiker nehmen die Ideen auf, bald in bewußter Anlehnung an Gehörseindrücke, bald unbewußt unter dem Eindruck neugewonnener Ausdrucksmöglichkeiten. Man spürt den Einfluß bei Paul Hindemith wie Ernst Křenek, bei Egon Wellesz wie Aloys Haba, die beide sich intensiv und produktiv mit den Problemen der vergleichenden Musikwissenschaft beschäftigen, bei Erwin Lendvai und Béla Bartók, bei Modest Petrowitsch Mussorgsky, Prokofieff und vor allem bei Igor Strawinsky, der geradezu aus der Musik asiatischer Völker die Kraft seiner Rhythmik in den Ballettsuiten, im chinesischen Marsch, in japanischen und russischen Liedern gewinnt.

Die Reihe der Musiker, die zum Teil bis zu phonographischer Treue in ihren Aufzeichnungen gehen, könnte noch weiter geführt

werden, doch belangreicher als eine Aufzählung ist der Einfluß, der von diesen Anregungen auf die Gestaltungselemente der Musik ausgeht, wichtiger ist der Zusammenhang, der die Naturkraft exotischer Kunst mit der sich stetig spannenden, gleichsam komprimierten Expression neuerer Tonkunst bindet. Am schärfsten prägt er sich in der Rhythmik aus. Als eigentliches Kennzeichen der Rhythmik kann man in unserer Zeit die Auflösung der früher durch Harmonie und Kadenz bedingten drei- und vierteiligen Symmetrie bezeichnen. Mit der für moderne Musik charakteristischen Hinwendung zur melodischen Linie werden auch die Bewegungs-, Spannungs- und Schwerpunkte einer Linienführung für die Rhythmik entscheidend. Nicht mehr die Gruppenteilung, die harmonische oder melodische Kadenzierung gibt das Gesetz, sondern allein die innere Kraft der Spannungsfläche. Der Taktstrich wird wieder Zähleinheit oder Teilungszeichen. Über diese schwebende und drängende Gewichtsverteilung hinaus dringen neue Rhythmen vor, die von der Musik außereuropäischer Völker, besonders der Asiaten, Indianer und Afrikaner beeinflußt sind. In den Gesellschaftstänzen, Operetten und Schlagerrevuen werden Neger-Tänzer heimisch, mit synkopischer Schärfung und dem Übermaß an Schlagzeug rhythmische Kräfte beinahe brutalisierend. Auch die Kunstmusik nimmt diese Tänze und Rhythmen auf, wie die Suite der alten Zeit die Modetänze und die Klassik das Menuett. Hindemith beschließt seine erste Kammermusik mit einem Foxtrott, Křenek gibt in seiner Toccata für Klavier und seinem »Sprung über den Schatten« auch moderne Tanzstücke, und Strawinsky komponiert einen Ragtime für Orchester, um nur wenige Beispiele zu nennen. Ist hier auch das Exotische über den Umweg des Gesellschaftstanzes gewonnen, so spürt man doch überall die Freude an den neuen Rhythmen mit ihrem eindringlichen, mitreißenden Schwung. Bei Strawinsky darf man nur seine russischen Lieder aufschlagen, das Ballett »Le sacre du printemps« oder »Petruschka«, um überall die Einwirkung primitiver Volkskunst zu finden: jene typischen Umschaltungen gerader und ungerader Takte, die unsymmetrischen Periodisierungen und dann wieder das Festrennen auf ein kleines, immer wiederkehrendes rhythmisches Motiv. Man glaubt asiatische, bald wieder afrikanische Rhythmen wiederzuerkennen — so stark ist der Eindruck seiner urwüchsigen, fast bohrenden rhythmischen Naturkraft. Von diesen unmittelbar aus der Exotik stammenden Ausdrucksmitteln geht eine tiefe Wirkung auf unsere Musikgestaltung aus. Sie zersetzen die kadenzierende, harmonische Rhythmik ebenso nachhaltig wie das neuerwachte Gefühl für die Bewegungslinie und ihre Verbindung. Wir stehen vor einer Erneuerung rhythmischen Fühlens, vor einer Stärkung in der rhythmischen

Zusammenfassung schwieriger Perioden, die — von anderer Einstellung aus — mit der Freizügigkeit der altklassischen a-cappella-Periode Berührungspunkte zeigt. Hier wie dort ist die rhythmische Periodisierung nicht an ein Gleichmaß der Taktgruppen, sondern allein an die Zusammenfassung größerer Abschnitte nach Maßgabe der Linienbeziehungsweise der Textgestaltung gebunden. Doch nicht nur in der Kunstmusik und im Gesellschaftstanz, — auch in der musikalischen Erziehung wird das rhythmische Element stärker denn je betont. Die Aufstellung neuer rhythmisch-gymnastischer Systeme nimmt die gleiche Bewegung von der Seite körperlicher Ertüchtigung auf. Der neue Rhythmus ist recht eigentlich der Träger unseres künstlerischen Lebens geworden. Denn so eng seine Bewegung in der älteren symmetrischen Periodisierung mit dem gesamten Erleben verbunden war, so stark ist auch der Ring, den das neue rhythmische Fühlen um unsern künstlerischen Ausdruckswillen schlingt.

Erst der Rhythmus schweißt, was Motivik und Melodik aus verschiedenen Richtungen zusammentragen. Auch hier sind Bindungen zur Exotik und zur alten Zeit spürbar. In der Motivik wird gern das kleine, durch Wiederholungen hartnäckig sich einhämmernde Thema asiatischer und afrikanischer Völker aufgegriffen. Strawinskys erster Satz für Streichquartett bringt überhaupt nur ein Motiv von vier Takten, das in rhythmischer Veränderung und mit Varianten zu gleichbleibender Bratschen- und Cellobegleitung wiederholt wird. Ein typisches Beispiel für die Aufnahme asiatischer Volksmusik in die neue Tonkunst:



Auch in den Balletten und Liedern Strawinskys hört man gleiche Einflüsse: ein bewußtes Zurückgreifen auf primitive Motivik und Rhythmik. Ähnliche Wirkungen bringt Busoni in seinen indianischen Stücken, wenn er auch nicht die Naturtreue Strawinskys anstrebt; auch

in Kreneks »Zwingburg« findet man Parallelen, etwa in dem rhythmisch gewaltigen Instrumentalsatz beim Auftritt der Arbeiter, oder in Aloys Habas Vierteltonchören, deren erster — auf Singsilben gesungen — deutlich gleiche Anregungen spüren läßt.

Dieser Hinneigung zu primitiver Motivik steht nun das eigentliche Führen der melodisch-breiten Linie gegenüber. Sie ist vornehmlich an das Werk Arnold Schönbergs geknüpft, obwohl sich die Entwicklung von Mahlers Symphonien unschwer ableiten ließe. Nach der harmonischen Bindung der Melodie in der Zeit der Klassik und Romantik erwacht von neuem die Sehnsucht zur Selbständigkeit der Stimmen, zur Polyphonie. Mit der mählich fortschreitenden Schärfung polyphoner Zusammenklänge verliert die Vertikale ihre jahrhundertelange Vorherrschaft. Die Horizontale gewinnt an Kraft und Bedeutung. Die Gestalt der melodischen Linie, ihr Bewegungsimpuls, ihre durch die Intervallschritte bedingte Spannung, ihre Strebung und Gewichtsverteilung werden das Maß der Melodieführung. Die jüngste Musikentwicklung bietet hierfür unzählige Beispiele, ja die Grundanschauung von der inneren Gesetzmäßigkeit der Linienführung, oder — um mit den Inhaltsästhetikern zu sprechen — die Notwendigkeit, die gefühlsmäßigen Spannungen und Entspannungen ihrer Eigennatur gemäß zu führen — dieses Grundprinzip des Gestaltens durchdringt die gesamte neue Musik. Schönberg gibt von seinem op. 7 bis zu den jüngsten Werken Belege der verschiedensten Art, Alban Berg, Egon Wellesz, Ernst Křenek, Aloys Haba, Philipp Jarnach und viele andere schließen sich an. Im letzten Grunde geht diese Bewegung auf ältere Zeiten zurück. Denn auch den gregorianischen Choral, die Zeit der Mehrstimmigkeit, die Niederländer, selbst Seb. Bach beherrscht noch das gleiche Gesetz, das »lineare« Prinzip, wie es seit Ernst Kurth[1]) allgemein genannt und sogar zur Grundlage neuer ästhetischer und pädagogischer Anschauungen genommen wird. Gewiß scheidet der Kulturablauf von Jahrhunderten alte und neue Zeit, aber der Trieb zu eigener Besinnung, zur Erringung einer neuen künstlerischen Gesinnung führt zu gleicher Grundeinstellung. Glaubt doch die neue Jugendbewegung, sich die ältere Kunst wieder erarbeiten zu können, und ist sie sich auch über Richtung und Zielstellung noch vielfach unklar, so laufen doch hier Bindungen, die alte und moderne Musik einigen und die Jugend wieder in engere Berührung zum Musikleben der Gegenwart führen können.
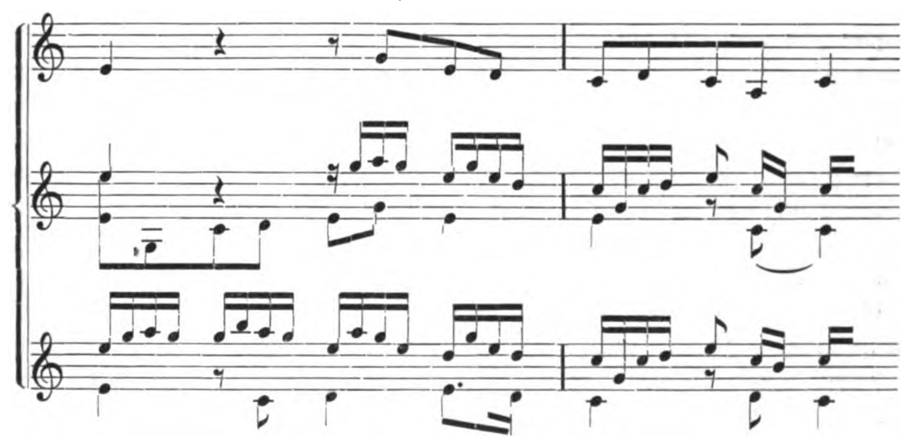
Unmittelbar mit der Wiedererweckung der melodischen Linie hängt die Kombination mehrerer Linien, die Polyphonie, zusammen. Ihr

[1]) Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. Bern 1917.

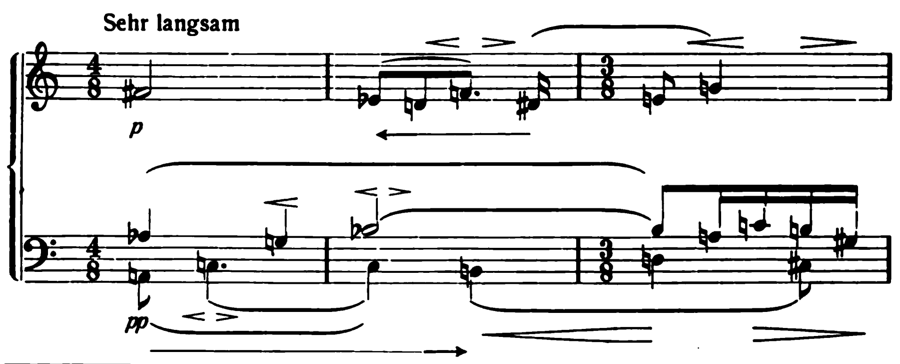
Wesen kennzeichnet die selbständige Führung mehrerer Bewegungszüge, unabhängig von der harmonischen Vertikale, wie sie Schönberg und mit und nach ihm die jüngeren Musiker ausgebildet haben. Man könnte bei diesen oft sich reibenden und kreuzenden Führungen an die Verschiedenstimmigkeit, die Heterophonie der Asiaten und anderer außereuropäischer Völker erinnern, bei der ein Thema bei seinem Erklingen von anderen Stimmen gleichzeitig variiert wird, eine Technik, die ich auch für die mittelalterliche Tonkunst nachgewiesen habe[1]). Ähnliche Bildungen begegnen in den jüngsten Werken Schönbergs, den fünf Klavierstücken op. 23, in denen ein Motiv gleichzeitig vertikal und horizontal, auch in gerader und umgekehrter Richtung verwertet wird:

Siamesischer Gesang mit Instrumentalbegleitung.

Nach Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen.



Schönberg, op. 23, Fünf Klavierstücke.



[1]) Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte. Archiv für Musikwissenschaft 1920, II. Heft.

In beiden Beispielen sind Einheit der Motivik, gleichzeitige Durchführungen und Bewegungskreuzungen deutlich zu verfolgen. Obwohl bei Schönberg und seinen Nachfolgern unmittelbare Einwirkungen von der Heterophonie kaum anzunehmen sind, so erinnert der klangliche Eindruck mehrerer verbundener selbständiger Themenzüge doch unwillkürlich an die Verschiedenstimmigkeit asiatischer Völker. Er wird besonders verstärkt durch Sekundreibungen, Quinten- und Quartenparallelen, wie sie kaukasische Völker gern anwenden, und dann auch durch die völlige Ausschaltung von älteren Harmonie- und Kadenzwirkungen.

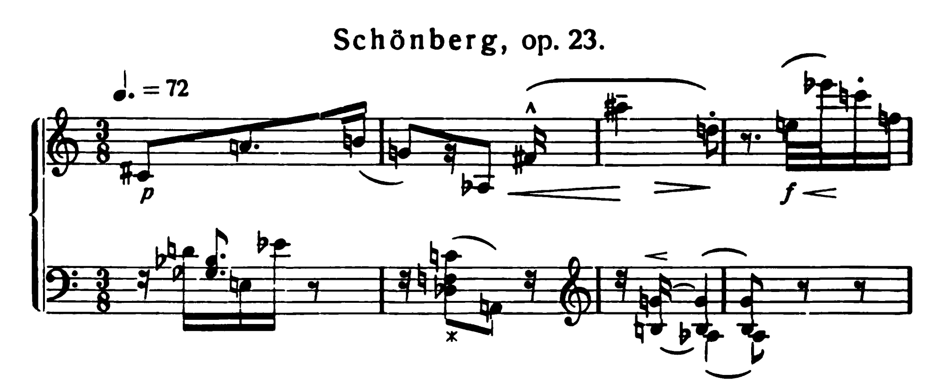
Sind hier zum großen Teil unbewußte Beziehungen nachzuweisen, so ist die Kritik am Tonmaterial von vornherein von der Kenntnis außereuropäischer Tonsysteme ausgegangen. Daß die Teilung der Oktave in zwölf Stufen nicht die einzig mögliche Lösung darstellt, wurde schon früh erkannt, und groß ist die Zahl von Theorien, die die verschiedensten Neuerungen vorschlagen. Die neuere Musik hat mit praktischen Versuchen zu einer eigenen Lösung der Probleme entscheidend eingesetzt. Abgesehen von der Fünfstufenleiter der Asiaten und anderer Völker, die schon von den Romantikern gelegentlich verwertet wird, ist besonders die konstruierte, in der Exotik nicht vorkommende Ganztonleiter seit Liszts Vorgang Jahrzehnte hindurch mehr als reichlich verwertet worden. Von Frankreich und Italien her ist Deutschland mit dieser Leiterbildung zur Genüge bekannt geworden. Gibt es doch Etüdenwerke für Klavier, die lediglich auf dieser Leiter aufbauen. Busoni errechnete in seiner »Ästhetik« 113 verschiedene Skalen innerhalb der Oktave C-c, ein »kaleidoskopisches Durcheinanderschütteln in der Dreispiegelkammer des Geschmacks, der Empfindung und der Intention«. Und weiter geht er zu einer neuen Teilung des Ganztons in drei Dritteltöne über, so daß er zwischen c und d und cis und dis je drei Töne erhält, praktisch also zum Sechstelton kommt. Unabhängig von ihm baute Karl Möllendorf ein Harmonium mit Vierteltönen, die durch einfache Teilung des temperierten Halbtons gewonnen wurden. Wischnegradsky, Casella und vor allem Aloys Haba gingen vom Praktischen aus. Haba begann mit zwei Streichquartetten in Vierteltönen, die, durch das Havemann- und Hindemith-Quartett aufgeführt, zum ersten Male die praktische Verwertung der Ideen zeigten. Der Bau von Vierteltonflügeln durch die Firmen Grotian-Steinweg und Förster führte die Bewegung weiter. Haba, der sich nun mit den Fragen der vergleichenden Musikwissenschaft tiefer beschäftigte, eignete sich auch das Drittel- und Sechsteltonsystem an und hat bereits ein Streichquartett in Sechsteltönen komponiert. Diese ganze Bewegung, deren Zukunftsweite sich

noch nicht übersehen läßt, — werden doch bereits Blasinstrumente im Vierteltonsystem gebaut — ist unlöslich mit dem Studium exotischer Musik und der Sehnsucht nach neuen Ausdrucksmitteln verknüpft.

Vierteltöne begegnen bereits im Mittelalter. Sie werden zwischen Halbtönen eingeschaltet und erhalten im Codex Montpellier und anderen Handschriften besondere Tonzeichen. Vom Orient sind sie in den Gregorianischen Choral übernommen worden und haben sich bis zum Durchdringen der Liniennotation gehalten. Heute kommen sie noch im arabischen Tonsystem und in exotischer Musik vor. Auch Dreivierteltöne und andere Tonteilungen sind aus außereuropäischer Volkskunst bekannt. Es scheint, als ob diese Anregungen eine tiefergreifende Wirkung auszulösen imstande sind. Führen doch theoretische Möglichkeiten in ein Neuland der Musik; selbst der Traum Busonis, die unendliche Abstufung des Oktavenraumes zu erreichen, eine Musik zu hören, die, der »Linie des Regenbogens« folgend, alle im Weltenraum klingenden Übergänge darstellen könnte, scheint seiner Verwirklichung nahe. Die musikwissenschaftliche Arbeit hat hier den Schaffenden Wege gewiesen.

Berühren sich in allen Fragen, die ich streifte, Probleme der alten Kunst und der Musik außereuropäischer Völker mit Ideen der Gegenwart, so auch im eigentlichen Formproblem. Die neue Musik hat mit der Technik und Form der älteren Sonate gebrochen, sie greift auf alte Formen zurück, auf Toccata und Fuge, Passacaglia, Chaconne und Concerto grosso. Der Begriff der thematischen Arbeit weicht dem Gesetz der melodischen Bewegungszüge, die der eigenen Triebkraft gehorchen. Aus ihnen gestaltet Schönberg in seinen letzten Werken »die Technik der Komposition mit zwölf Tönen«. Dem Stück legt er eine Folge von Tönen zugrunde, die als »Grundgestalt« festgehalten und durch Umkehrung, Kanon usw. verändert wird. An die Stelle des Motivs oder Themas tritt eine Tonfolge, die sowohl horizontal wie vertikal verwertet werden kann.

Schönberg, op. 23.



Die zwölftönige Tonfolge der Oberstimme wird vom Zeichen * an horizontal (des-a) und vertikal durchgeführt (h-g-as Takt 3, fis-ais als ges-b in Takt 1, Baß e-es horizontal Takt 1, c-f vertikal Takt 2). Diese konstruktive Idee erinnert überraschend an die Grundelemente alter und exotischer Musik. Lebt doch hier die Idee der Maquamen der Araber, der Ragas der Inder oder der Nomoi der Griechen wieder auf. Denn auch bei ihnen ist die einmal festgelegte melodische Folge die Grundgestalt, das Charakteristische des Stückes — nicht die Tonleiter oder Tonika. Mit der Aufstellung eines melodischen, in sich veränderlichen, doch das Stück charakterisierenden Triebes kehrt die jüngste Musik zu den Urgesetzen der Musik zurück, denn bevor eine tonartliche Systematisierung beginnt, gilt das melodische Gesetz des Stückes als Nomos, als Regel für Ausdruck und Gestalt.

Diese Parallelen, die die Schaffenden bewußt oder unbewußt beeinflussen, deuten auf Bindungen, die zutiefst mit dem Ausdrucksbedürfnis unserer Zeit zusammenhängen. Von dem früheren, gleichsam bildhaft gestalteten Kunstwerk sehnen sich die Jüngsten fort zum Ausdruck des Allgemeingültigen, das fern vom subjektiven Einzelerlebnis wieder zum gemeinsamen Erleben strebt. Die »Musik an sich« steht im Mittelpunkt, die Tonkunst, die durch eigene Gesetzkraft Form und Inhalt schafft, unabhängig vom Spiel und Gegenspiel der Affekte. Hier neigen auch die Verbindungen zur exotischen und mittelalterlichen Tonkunst hin, denn auch in dieser tritt das Subjekt zurück hinter dem Gemeinsamen, Alle-Umfassenden.

Daß es sich bei diesen Problemen nicht um Konstruktionen, sondern um ein Gleichgerichtetsein innerer Ausdrucksspannungen handelt, das zeigt der Zusammenhang mit gleichen Strömungen der bildenden Kunst, ja auch mit den künstlerischen Erziehungsfragen unserer Zeit. Nur einige Hauptfragen konnten hier berührt werden, aber auch diese knapp skizzierten Beziehungen ergeben, wie bewußte und unbewußte Übernahme von Anregungen zu einer Befruchtung unserer Musik führen können. Mag auch der Schaffende diesen Gedanken oft fernstehen — unverkennbar bleibt der fördernde Einfluß, der von der Beschäftigung mit mittelalterlicher und exotischer Musik ausgeht. Gewiß macht dieser Einfluß nur einen kleinen Teil aller der Eigenheiten aus, die unsere Musik kennzeichnen, doch ist er in allen wesentlichen Teilen der Stilbildung wirksam und kann von der gleichen Bedeutung werden, wie einst die Beschäftigung mit der griechischen Musik zur Zeit der Renaissance.

Mitberichte.

Philipp Jarnach:

Das Exotische in der modernen Musik.

Das natürliche musikalische Gefühl, d. h. die uns eigentümliche Art, Musik zu empfinden und auch hervorzubringen, ist nicht allein durch ererbte Neigungen und Fähigkeiten bedingt. Die Erziehung, die Beeinflussung durch ein bestimmtes musikalisches Milieu spielen hier eine Rolle, die um so entscheidender wird, je vielgestaltiger und reicher sich die Kunst entwickelt. Eine dauernde, allgemeine Beschäftigung mit exotischer Musik müßte also zweifellos Wirkungen zeitigen, die, unter Umständen, das Gesicht der neueren abendländischen Tonkunst stark verändern könnten, vorausgesetzt, daß es gelänge, die fremden Elemente so zu assimilieren, daß sie, ihres bloßen sinnlichen Reizes entkleidet, dem Kreis unseres künstlerischen Erschauens wirklich angehörten. Die formale Unsicherheit heutiger Kunst hat diese und ähnliche Fragen in den Vordergrund gerückt; vielleicht nur vorübergehend. — Daß hier Möglichkeiten vorliegen, ist nicht zu bestreiten. Nur erscheint mir eine solche Entwicklung, wenigstens für die nächste Zukunft, nicht sehr wahrscheinlich. Die Beziehungen des Schaffenden zur Literatur seiner Kunst sind tiefer und mannigfacher Art; er beherrscht sie und muß doch immer wieder auf sie zurückgreifen. Er ist genötigt, um sich frei zu fühlen, sich zu allen großen Erscheinungen in ein bestimmtes Verhältnis zu setzen, das aber nur provisorisch sein kann. Denn schon bei der nächsten Wegwende zeigen sie ihm ein neues Gesicht, bieten eine Fülle neuer Probleme, von deren Klärung sein weiteres Wirken zum Teil abhängt. Das Erlebnis am Genie ist auf jeder Stufe ein anderes; ob wir uns dessen bewußt oder unbewußt sind, dies scheinbar Abgeschlossene ragt, trotz seiner stofflichen Begrenzung, stets bis in unsere selbständigste Regung hinein. Nun ist zwar ein Zustand der Erschöpfung denkbar, in welchem das schöpferische Interesse an organisch gewachsener Kunstmusik sich dermaßen ausgewirkt hätte, daß das Bedürfnis nach durchgreifender Erneuerung, nach einer Verjüngung von außen her sich fühlbar machen würde. Bevor der Fall einträte, müßte aber unsere Musikkultur einen Grad der Entfaltung erreicht haben, von dem sie nach meiner Ansicht noch sehr weit entfernt ist. Wir müßten einen Zustand überwunden haben, in dem die verbrauchtesten Stilrequisiten zur Formulierung des neuen Ausdruckswillens herangezogen werden, was ein Widerspruch ist. Die Frage, also gesehen, wäre demnach im wesentlichen die: ob unsere abendländische Musik den Gipfel ihrer eigenen Möglichkeiten bereits überschritten hat oder nicht.

Damit soll nicht etwa der Wert der Anregungen, die wir exotischer und namentlich orientalischer Musik verdanken, unterschätzt oder gar geleugnet werden. Besonders seit einem halben Jahrhundert haben sich zahlreiche Musiker mit asiatischer und arabischer Melodik eingehend beschäftigt, und damit Erkleckliches zuwege gebracht. Es ist aber notwendig, auf die Hindernisse hinzuweisen, die einer Anpassung dieser fremden Elemente an unsere Tonsprache entgegenstehen. Es ist zunächst der schwer zu überbrückende Gegensatz zwischen rhapsodischer Volksmusik und dem vorwiegend konstruktiven Charakter europäischer Tonkunst — zumal der deutschen. Sodann, wie ich vorher sagte, der mehr äußerliche Eindruck des Exotischen an und für sich; jener Eindruck des Seltsamen, Ungewohnten, der starke Reize hat, uns aber hindert, zum Ausdruckskern vorzudringen, diese Tonfolgen so zu empfinden, wie sie von denjenigen empfunden werden, aus derem natürlichen Lebensgefühl heraus sie gebildet wurden. — So sind orientalische Anklänge meistens im Sinne impressionistischer Koloristik verwendet worden; durchaus bewußt, um berechnete Wirkungen zu erzielen, also artistisch. Wir wissen, daß gerade Debussy, der in Frankreich als der Meister des musikalischen Impressionismus gilt, das Exotische zu einem ständigen Element seiner Kunst gemacht hat. Dies konnte nur in dem Maße geschehen, als Grundlagen unserer eigenen Musikentwicklung preisgegeben wurden. Debussy sah die Form im flüchtigen Umriß wesenlosen Farbenspiels: er gab Nuancenarabesken, vage Stimmungsbilder; einer solchen Musik, die sich ausschließlich an die Sinne wendet, kam der sinnliche Reiz fremdartig anmutender Tonfolgen zugute. Sie ist aber zu passiv, um nicht auflösend zu wirken. Debussy selbst hat zuletzt gefühlt, daß ein Weitergehen in dieser Richtung nicht möglich war, und noch eine Abkehr versucht, die ihm dann nicht mehr glückte. — Vor ihm hatten sowohl Saint-Saëns als auch Felicien David arabische Motive konsequent verwendet. Die Ganztonskala findet sich schon bei Liszt.

In der neueren Musik wird der Impressionismus durch die Erstarkung des melodischen Willens zurückgedrängt. Das Kontrapunktische herrscht vor, eine Kunst der frei ausatmenden Linien kündigt sich an. Daneben finden ernsthafte Versuche statt, aus dem Geist des Volksliedes heraus, neue gültige Formen zu bilden. Der Russe Strawinsky, der Ungar Bartók, der Finne Sikelius und neuerdings auch der Böhme Vycpálek haben in engster Anlehnung an ihre heimatlichen Volksweisen Werke meisterlicher Haltung geschaffen. Hier ist der stilistische Fortschritt unverkennbar. Bei älteren Kompositionen dieser Art, von Tschaikowsky und Liszt bis Smetana und Grieg klaffte die unangenehmste Diskrepanz zwischen dem impro-

visatorisch ausholenden Thema und seiner Einfassung im herkömmlichen Satzbau. Durch die Erweiterung des harmonischen Begriffs sowie den Verzicht auf unbedingte Symmetrie des Taktes — wodurch sich eine straffere und zugleich freiere Rhythmik ergibt — wird die homogene Einfügung monodischer Fragmente erleichtert. Das formale Problem freilich bleibt bestehen.

Die Möglichkeit einer Synthese scheint eher auf dem Gebiete der Oper gegeben; Zeit und Ort der Handlung bestimmen das Kolorit. Die organische Verschmelzung verschiedenartiger Elemente wird durch einen sichtbaren Verlauf gefördert, und der Übergang von farbiger Betonung des Rahmens zum dramatischen Akzent vollzieht sich unvermerkt. — Als er vor Jahren anfing, sich mit der Komposition der »Turandot« zu beschäftigen, sagte mir einmal Busoni, es bereite ihm Schwierigkeiten, die musikalische Behandlung des exotischen Milieus mit den Erfordernissen des Bühnenvorgangs in Einklang zu bringen. Ich äußerte damals die Ansicht, die Schwierigkeit, die ihn aufhielt, läge an der Unvereinbarkeit passiver Stimmung und aktiven Gefühls. Die Betonung alles Fremdländischen müsse demnach auf die Stellen beschränkt werden, in denen die eigentliche Handlung ruht: auf Chöre, Tänze, Zwischenspiele. — In der Tat ist dieses unausgesprochene Prinzip von »Carmen« bis zur »Salome« kaum je durchbrochen worden.

Zum Schluß noch ein Wort über mittelalterliche Tonkunst. Hier stehen wir auf eigenem Boden. So wie unser Zweimodensystem aus den Kirchentonarten hervorgegangen ist, so hat auch das langsame Werden der kontrapunktischen Formen die Grundlagen geschaffen, auf denen die spätere Entwicklung der Musik beruht. Seit Bach sind die Kirchentonarten selbst mit unserer Harmonik so innig verschmolzen, daß ihre noch immer fortwirkenden Einflüsse durchaus im Bereich des modernen Empfindens liegen. Dies möchte ich an zwei besonderen Beispielen zeigen: das eine ist die Stelle »Et incarnatus est« im Credo der »Missa solemnis«, das andere der Ausklang der Bergbeschwörung im »Faust« von Berlioz. Beides — der Ausdruck mystischer Versunkenheit und die gewaltige Erhebung pantheistischen Naturgefühls — Eingebungen von so unerhört wahrer und tiefer Empfindung, daß die Erschütterung, die von ihnen ausgeht, dem Gefühl des Schreckens fast ähnlich ist. Wer denkt hier daran, daß beide Stellen in dorischer Tonart geschrieben sind? — Damit verglichen, wirken die archaisierenden Wendungen in Liszts Oratorium »Christus« und im »Don Quichote« von Strauß theatralisch, wenn auch im besten Sinne des Wortes.

In solchen Fällen wird es für den Schaffenden immer darauf ankommen, das innere Wesen fremder Kunstgebilde so zu erfassen und

zu durchdringen, daß er imstande ist, ihre Elemente schöpferisch umzuwandeln und zu Mitteln persönlichen und wahrhaftigen Ausdrucks zu machen. — Dann aber wird nicht mehr nach dem Ursprung gefragt.

Erich von Hornbostel:

Gegenüber fremden, örtlich oder zeitlich fernen Kulturen kann sich der schaffende Künstler, soviel ich sehe, auf dreierlei Weise aneignend verhalten.

1. Um seinem Werk ein bestimmtes Zeit- oder Lokalkolorit zu geben, übernimmt er die fremden Kulturtatsachen als solche oder bildet sie nach, möglichst getreu so, wie sie sind, oder doch so, wie sie ihm und seinen Kulturgenossen erscheinen. Selbstverständlich geht das nie ohne Übersetzung in die eigene Sprache, aber die Absicht ist, das Fremde als Fremdes und in seiner besonderen Fremdartigkeit zu erhalten. Die Qualität des Werks hängt, wie überall, so auch hier, vom Schöpfer ab und nicht vom Gegenstand. Doeblins »Drei Sprünge des Wang-Lun« geben, auch nach dem Urteil von Sinologen, ein lebendigeres und richtigeres Bild chinesischer Kultur als viele Werke von Fachmännern, obwohl der Autor nie in China war. Talentlosen Amerikanern ist es gelungen, Indianergesängen das grandiose Pathos zu nehmen, das noch den ausgeblichensten Europäer berühren kann[1]).

2. Man kann kennen lernen, was es noch alles gibt an Möglichkeiten, die uns eben und hier fernliegen; vor allem technische Möglichkeiten, »technisch« im weitesten Sinne verstanden. Van Gogh wurde durch die Japaner auf die Wirkung ungebrochener Lokalfarben aufmerksam[2]), Strawinskys Rhythmik ist — auf dem Umweg über Amerika — den Bantu verpflichtet, Jaap Kools Orchesterfarben dem javanischen Gamelan[3]), und reine, von jeder harmonischen Bindung freie Melodik mag, schon als bloße Tatsache, den Neueren zur Offenbarung werden, deren Willen ohnedies wieder stärker auf das Lineare gerichtet ist[4]).

3. Der Eindruck, den ein schöpferischer Geist von einer fremden

[1]) U. S. A. National Music. Zeitschr. d. Intern. Musikges. 12, 64, 1912.

[2]) Briefe[3] (B. Cassirer, Berlin), S. 49 f.

[3]) Musikalischer Exotismus. Melos 1921.

[4]) Neues wird gern als fremdländisch mißdeutet. Die »Ganztonleiter«, lediglich ein Ergebnis jungfranzösischer Harmonik (Jahrb. d. Musikbibliothek Peters 19, 13, 1913), die Vierteltonmusik, die sich folgerichtig an die Chromatik der Spätromantiker anschließt, sind nirgends sonst zu finden (Phonogr. tunesische Melodien, Sbde. d. Intern. Musikges. 8, 342, 1906). Den Sekundenklang brauchten sich unsere Komponisten wohl nicht erst von den Admiralitätsinseln zu holen, und so mag ihnen auch sonst noch so manches einfallen, was fremdem Kulturgut äußerlich irgendwie ähnlich sieht und doch nicht das geringste damit zu tun hat.

Kultur in ihrer Ganzheit empfängt, bedeutet eine Anregung, die in ihrer Auswirkung dem Wesentlichen näher bleibt als übernommene Ausdrücke oder abgeguckte Ausdrucksmittel. Die Iphigenie, ganz Goethesch, ist aus der Antike gebildet, nicht nach ihrem Vorbild, noch mit ihren Mitteln. »Le repos du septième jour« ist so chinesisch, nicht weil dies Drama in China spielt, sondern weil es von Claudel ist. Mahler hat von den chinesischen Phonogrammen, die er sich angehört hat, und von den Gedichten, zu denen er sein »Lied von der Erde« singen läßt, nichts in die Musik hinübergenommen — nach europäischen Begriffen nichts, nach chinesischen alles: den Sinn.

Schlußwort.

Georg Schünemann: Schünemann betont seinen Korreferenten gegenüber, daß er nur von den Beziehungen zwischen exotischer und moderner Musik gesprochen habe, doch nicht von den Möglichkeiten ihrer Einwirkung auf die Schaffenden.

Hans Joachim Moser:

Die Stilverwandtschaft zwischen der Musik und den andern Künsten.

Alfred Einstein hat kürzlich einmal gesagt, das Stilvergleichen mit Nachbarkünsten arte neuerdings zu einem Gesellschaftsspiel der Musikhistoriker aus. Angesichts der zahlreichen einschlägigen Veröffentlichungen auf unserem Gebiet teile ich diese Ansicht, obwohl ich selbst ein wenig mitschuldig bin. Und ich hätte von mir aus dies Thema keinesfalls an dieser Stelle erneut angeschnitten, wenn es nicht der entschiedene Wunsch der Kongreßleitung gewesen wäre. Einer muß schließlich daran glauben, also nehme ich's auf mich und bitte um Nachsicht — zugleich auch, wenn ich auf den Nachbargebieten im Vollbewußtsein sokratischen Nichtwissens noch geringere Kenntnisse als im eigenen Fache, dem des Musikgeschichtschreibers, zeigen sollte.

Daß die heut allgemein ersichtliche Tendenz nach gegenseitiger Erhellung der Künste bereits Überdruß erweckt (übrigens hauptsächlich wohl deshalb, weil die Resultate auf musikalischem Gebiet noch arg ungesichert und widerspruchsvoll erscheinen), darf nicht zu der Annahme verleiten, es handelte sich um eine bloß willkürliche Zeitmode, die ebenso leicht wieder einfach wegdekretiert werden könne. Vielmehr haben wir — wohl genau wie auf den Nachbargebieten — eine Erscheinung vor uns, die sich im augenblicklichen Stadium des Wissenschaftsfortschritts mit organischer Notwendigkeit eingestellt hat. Die musikhistorische Forschung wenigstens ist nach einer Zeit fleißigsten

Stoffsammelns an einem Punkt angelangt, der zu Überschau und Selbstbesinnung einlädt. Die Geschichte der innermusikalischen Kunsttechnik ist fürs erste zur Not festgestellt, und man möchte allgemeine Folgerungen aus dem Erarbeiteten ziehen, möchte den Rohstoff in höherem Sinn als bisher beseelen. Unsere Kunst steht ihrer ganzen Artung nach weiter ab von der sichtbaren Realität, die die bildenden Künste zur Not immer zum Vergleich heranziehen können, von den Begriffen und der Sprache des gemeinen Lebens, die der Dichtung doch zunächst benachbart bleiben, und so kann uns mit Recht ein Fachvertreter wie C. Sachs, der selber von der Kunstgeschichte herkommt, vor der Gefahr der Isolierung warnen. Mit einem gewissen Neid sehen wir die Historiker der bildenden Kunst mit einer längst ziemlich feststehenden Nomenklatur von Stilepochen arbeiten, denen auch in der Allgemeinbildung bereits in hohem Maße wenigstens gewisse Stimmungsinhalte eignen, und sehen sie mit ruhiger Selbstverständlichkeit Techniken wie die der Bestimmung anonymer Kunstwerke handhaben, worin wir methodisch durchschnittlich noch wesentlich zurückstehen. Auch die Literarhistoriker sehen wir mit »Erlebnistypen« und dergleichen, d. h. mit Begriffen von einer seelischen Feinheit operieren, die wir uns bisher noch aus Furcht vor zu geringer Greifbarkeit anzuwenden scheuten, obwohl wir wußten, daß auch unser Gebiet sich einmal diesen Methoden notwendig werde öffnen müssen. Anderseits glaube ich, daß wir wieder in der Geschichte der Kunsttheorie, der Formtypen und dergleichen den Nachbardisziplinen um einiges voraus sind. Jedenfalls aber hofften wir, durch Austausch von Stilerfahrungen mit den Historikern der andern Künste erweiterte Erkenntnis und neue, frische Begriffsinhalte zu erlangen, vielleicht auch ihnen manches aus eigenem Besitz übereignen zu können. Auch die neueste Entwicklung der lebendigen Künste scheint ja auf etwas Entsprechendes hinzudrängen; denn wenn die Lieblingsidee der Romantik, das sogenannte Gesamtkunstwerk, auch schon mehrere Künste zu gemeinsamer Wirkung zu verketten suchte, so geschah es doch wohl, ohne daß jede einzelne dabei Wesentliches von ihrer Natur aufzugeben brauchte. Heut dagegen, im bildnerischen Expressionismus, sucht die Malerei unter Verzicht auf äußere Naturnachahmung Seelenabbildung nach Art der absoluten Musik zu geben, und die Tonkunst setzt sich hiernach sozusagen ein zweites Stockwerk der Musikhaftigkeit auf, indem sie alles gewohnte Floskelwesen, das durch Konvention zu fast außermusikalischer Begrifflichkeit verdeutlicht war, abstreift und mit neuen linearen Mitteln Architekturwirkung als solche zu geben erstrebt.

Wir sehen das Problem als solches also doppelt gerechtfertigt vor

uns; trotzdem wird die Sache selbst und noch mehr die Handhabung der Methoden einer Kritik unterzogen werden müssen und dürfen, damit schließlich nicht der Schaden größer als der Nutzen sei. Auf die Vorgeschichte der betreffenden früheren Versuche von verschiedenen Seiten brauche ich hier nicht einzugehen, Oskar Walzel hat 1917 in dem Vortrag »Wechselseitige Erhellung der Künste« das damalige Material zusammengestellt [1]). Anderseits hat die Kongreßleitung bloße Sammelreferate über neuere Arbeiten grundsätzlich abgelehnt. Ich will darum lieber den Fragenkomplex selbst kurz theoretisch erörtern und von Fall zu Fall auf dasjenige hinweisen, was dazu kürzlich von näheren Fachgenossen gesagt worden ist [2]). Dabei bin ich mir sehr klar darüber, daß das Problem auch mehr pragmatisch-theoretisch, typologisch behandelt werden kann, aber der Knappheit der Zeit wegen beschränke ich mich freiwillig auf die historische Betrachtungsweise und die Erörterung der geschichtsschreiberischen Anwendbarkeit der Methode.

Die Frage nach der Stilverwandtschaft der Musik läßt sich nicht erörtern ohne die wenigstens knappe Klärung der Vorfrage: wie weit sind verschiedene Künste überhaupt stilistisch untereinander vergleichbar? Hier ergibt sich zunächst die Antwort: wirklich sachlich-logische, nicht bloß stimmungshafte Vergleiche sind nur insofern möglich, als die verschiedenen Gebiete miteinander wesentlich gleichgeartet sind oder sich wenigstens gleichgearteten Einwirkungen zugänglich erwiesen haben. Stilvergleicher haben immer versucht, den prinzipiellen Unterschied zwischen den einzelnen Künsten möglichst gering hinzustellen. Sie kennen die Versuche von Herbart und von Schmarsow, die Vergleichbarkeit von Baukunst und Tonkunst durch das Argument zu retten, das wandernde Auge des Betrachters verwandle das Nebeneinander einer Architektur in ein Nacheinander, und die Vorstellung von Chr. v. Ehrenfels, das musikalische Nacheinander lasse sich

---

[1]) Philosophische Vorträge der Kantgesellschaft Nr. 15 (Berlin, Reuther & Reichard).

[2]) Hauptsächliche Literatur: Egon Wellesz, Renaissance und Barock, Zeitschr. d. internat. Musikges. XI (1910), 37 ff.; ders., Der Beginn des Barock in der Musik, Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwissensch. XIII, 56 ff.; Curt Sachs, Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft, Archiv f. Musikw. I (1918), 453 ff.; ders., Barockmusik, Jahrbuch d. Musikbibl. Peters von 1919 (1920); H. J. Moser, Die Zeitgrenzen des musikal. Barock (Vortragsreferat). Zeitschr. f. Musikw. IV (1922), 253 f.; Hans Mersmann, Zur Stilgeschichte der Musik, Jahrbuch d. Musikbibl. Peters von 1921 (1922); Kathi Meyer, Zum Stilproblem in der Musik, Zeitschr. f. Musikw. V (1923), 316 ff.; Felix Auerbach, Tonkunst u. bildende Musik, Jena 1924; R. v. Mojssisovicz, Parallelerscheinungen in den bildenden Künsten u. der Musik des 19. Jahrhunderts. Schweizerische Musikzeitg. vom 12. 1. 1924; Schering, Takt u. Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts. Archiv f. Musikw. II, 465 ff.

auch als ein Nebeneinander auffassen. Geht Meumann[1]) zweifellos zu weit, wenn er dagegen einwendet, es lasse sich von einer Symmetrie im zeitlichen Nacheinander überhaupt nicht sprechen, so behält er doch wohl nach wie vor Recht mit der Behauptung: »Der gemeinschaftliche Fehler aller dieser Analogiebildungen ist der, daß an Stelle des verwandten Gefühlstones, der gewöhnlich Anlaß zu Wortbildungen (wie ‚gefrorene Musik') gegeben hat, eine logische oder sachliche Beziehung der betreffenden Vorstellungs- oder Empfindungsgebiete gesetzt wird.... Die Verwandtschaft beider Erlebnisse kann schon darum nur eine sehr entfernte sein, weil die perspektivische Verkürzung notwendig den durch die räumliche Ordnung veranlaßten Rhythmus der Vorstellungstätigkeit zu einem ungleichmäßigen macht.« Ein Kirchenschiff und eine formalistische Fuge lassen noch am ehesten gewisse strukturelle Gemeinsamkeiten annehmen; dabei wird aber Musik aus wirklichem tönenden Ablauf durch ihre stumme Aufzeichnung ersetzt, wird also zu sogenannter »Augenmusik« — aber kann man wohl wie vom »wandernden Auge«, so auch vom »stillstehenden Ohr« sprechen? Und geht man von diesen noch einigermaßen anorganischen, kristallinischen Bildungen beiderseits zu rein organischen, vitalen Gestaltungen über, also ins eigentliche Zentrum jeder Kunst, so verringern sich die Vergleichsmöglichkeiten noch mehr: man halte ein echt malerisches Gemälde neben ein wirklich musikhaftes Musikstück — z. B. würde Liszts Hunnenschlacht neben der Kaulbachschen für die Ausführung des Vergleichs im einzelnen sehr lohnend sein —, so lassen sich Raum und Zeit längst nicht mehr so gefällig ineinander überführen. Kathi Meyer hat z. B. treffend erwiesen, wie unsinnig es wäre, wollte man im einzelnen ein gotisches Deckengewölbe und eine gleichaltrige Motette miteinander in stilistische Parallele setzen. Ist doch schon die Dimensionsfrage so gut wie unlösbar. Mancher möchte wohl eine Motette von Joh. Walter mit der Fassade des Torgauer Rathauses oder dem Grundriß der Wittenberger Schloßkirche in derartige Beziehung bringen — aber ich frage mich: wo ist bei der Motette Fundament und Dach, links und rechts, vorn und hinten, ist der Tenor-Cantus firmus irgend mit einer Mittelsenk- oder Wagerechten vergleichbar (— oder wie ein »geistreicher« Theologe mir behauptete, Symbol für die Bibelgläubigkeit der Lutheraner!)? Ist die einzelne Note, der Einzelklang zum Bauziegel, der Takt mit dem Abstand der Fenster in auch nur ungefähre Parallele setzbar? Solche Vorfragen müßten doch erst einmal geklärt sein, bevor man ans geistreiche »Auslegen« der zuge-

[1]) Ernst Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. Wundts Philosophische Studien X (1894), besonders S. 258 ff.

ordneten Befunde gehen darf. Wo man (wie P. Frankl in Halle) wahrhaft behutsam von den greifbaren technischen Gemeinsamkeiten auszugehen versucht, muß man immer wieder vor Adam und Eva anfangen und wird, fürchte ich, nie zu wirklich Positivem gelangen.

Wohl aber ist Stilvergleichung bis zu einem gewissen Grade zweifellos möglich, wenn man unter Stil, insbesondere Zeitstil, dasjenige versteht, was eine stilistisch gleichgeartete Menschheit allen künstlerischen Äußerungen einer Epoche als gemeinsames Merkmal, unterscheidend gegen die Vor- und Folgezeit, physiognomisch aufprägt. Dabei muß man sich jedoch über zweierlei dauernd klarbleiben: eine solche in sich konforme Stilmenschheit ist trotz aller methodologischen Verwendbarkeit und Fruchtbarkeit eine reine Fiktion, ein bloßes »Als ob«; und zweitens: die Einwirkungen werden bei der Verschiedenartigkeit und dem jeweils ungleichen Entwicklungszustand der einzelnen Kunstzweige zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen führen, die deshalb auf direktem Wege untereinander nicht wieder verglichen werden können.

Betrachten wir den Begriff der Stilmenschheit, den Dilthey, Spranger, Rickert, Lamprecht und andere geprägt haben, wenden wir ihn auf irgend eine reale geschichtliche Menschengruppe kurz an, und engen wir diese geographisch auch noch zwecks erhöhter Konformität möglichst ein, um seine Stichhaltigkeit zu prüfen. Denken Sie sich beispielsweise 1520 in Nürnberg Hans Sachs mit einem Bauern, Dürer mit einem Humanisten im Gespräch, so sind bei jedem dieser Vier nach sozialem Stand und religiöser Erfahrung, nach Bildung und Lebenszielen die Mischungsquoten zwischen Gotik und Renaissance bis zur Unvergleichbarkeit verschieden vertreten. Zugleich aber beobachten wir, je künstlerisch bedeutender die Einzelpersönlichkeit ist, daß desto stärker ihre personalstilistische Einmaligkeit sie gegen jeden zeitlich bestimmten Massenstil abheben und so ebenfalls aus entsprechenden Vergleichsmöglichkeiten ausscheiden lassen wird; man kann immer wieder erkennen, daß zeitstilistische Kriterien nur die kleinen, unerheblichen Kunstwerke oder in den großen einzig das Kleine, Vergängliche treffen werden. Stil trifft den Typus, das Typische. Suchen wir die Ausstrahlung der einheitlichen Zeitstilistik auf mehrere gleichzeitige Künste zu beobachten, so könnte es als besonders günstige Versuchsanordnung gelten, man hielte sich an einen Universalkünstler der Renaissance oder der Romantik. Hier sind scheinbar viele Fehlerquellen ausgeschaltet, denn ob ein Benvenuto Cellini in Erz, auf Leinwand oder in Tönen sich ausspricht, ob ein Michelangelo Fresken, Statuen oder Gedichte bosselt, jede Einzelleistung geht doch anscheinend auf den Künstler desselben Stils zurück. Oder ob E. T. A. Hoffmann im selben Jahr eine Novelle dichtet, ein Opernfinale komponiert, den Mondscheintanz trun-

kener Derwische zeichnet, ob Graf Pocci zu einem Puppenspiel nicht nur Verse und Melodien, sondern auch noch die Puppen und Dekorationen selber geschaffen hat — hier mindestens müßte doch die Personalunion des Schaffenden zeitstilistische Entsprechung gewährleisten, wobei gern die Unterfrage beiseite bleiben kann, in welchem Qualitäts- und Kräfteverhältnis in ihm selbst die Teilbegabungen gestanden haben. Aber auch hier spottet der Tatbestand der stilistischen Schematisierung. In einer einzigen Kunst mischen sich Teilkünste von ganz verschiedenem Alter: ich könnte Ihnen an einem einzigen Liede Oswalds v. Wolkenstein zeigen, daß an ihm der Minnesang in seinem Greisenstadium, der Meistersang in frischer Manneskraft, das Volkslied in seinen Kinderjahren teilhat. Wieviel mehr kompliziert sich die Frage bei der Verbindung mehrerer Künste! Ich selbst z. B. kann mich mit expressionistischer Graphik recht wohl befreunden, mit expressionistischer Musik gar nicht; ich könnte mir also recht wohl denken, daß derselbe Schaffende auf dem einen Gebiet modern, auf dem andern aber aus technischer Befangenheit noch traditionsgebunden schafft.

Wir rühren damit an das Problem der Gleichzeitigkeit. Sind Leistungen auf getrennten Gebieten bei gleicher Jahreszahl wirklich als entsprechend anzusehen, werden sie damit zeitstilistisch vergleichbar? Nur zwei krasse Beispiele: Ambros behauptete, die Musik hätte kraft langsamer Reaktionszeit die Renaissance der bildenden Künste von 1400 erst Anno 1600 erlebt, als Malerei und Plastik längst »ins wildeste Barocco« ausgeartet seien. Und bei P. Moos (Philosophie der Musik) lese ich, der Barockstand der Musik sei erst bei Beethoven erreicht, während H. Mersmann das echteste Barock bei Mozart gefunden haben will — ich aber datiere das musikalische Barock von Palestrina, Monteverdi und Schütz bis zu Bach, Händel und Fux. Über einen Zeitverbrauch von ein oder selbst zwei Jahrzehnten, bis eine Stilwelle sich auf schlechten Wegen durch halb Europa fortgepflanzt hätte, ließe sich ja reden, und in der Tat wollte Fr. Nietzsche der Musik die langsamste stilistische Reaktionskonstante zuerkennen. Auch daß eine Kunst, ein ganzes Land von einer anderswo beobachteten Stilperiode gänzlich unberührt bleiben kann, hat unter Umständen Gründe der Wahrscheinlichkeit für sich. Wenn aber hier Verschiebungen von vollen zwei Jahrhunderten debattiert werden, so handelt es sich nicht mehr um das Phänomen psychischer Reaktionszeiten, sondern um Spenglersche freie Synchronien nach entsprechenden physiologischen Reifestadien der Künste. Ich will hier einmal alles, was gegen Spenglers Morphologie der Kulturen eingewendet worden ist, beiseite lassen und ihre grundsätzliche Richtigkeit unterstellen. Dann würde sich aber noch sehr fragen, ob sich seine physio-

logisch uniformen Kulturabläufe auch auf Kunstentwicklungen übertragen lassen. Wenigstens auf die Musik angewendet, muß ich das verneinen, womit mir dann auch alle entsprechenden Synchronien entfallen. Gewiß können die verschiedenen Künste bei einem Volk oder Kulturkreis verschieden alt sein, die eine Anlage kann später erwacht oder zu schwächerer Ausbildung gelangt sein als die andere; es kann aber auch die eine durch eine Reihe bedeutender Meister rasch gefördert und wie ein Brillantfeuerwerk rasch zum Abbrennen gebracht worden sein. Busoni hat einmal — sehr übertreibend, aber im Kern nicht unrichtig — die abendländische Musik jünger und unverbrauchter als ihre Schwesterkünste genannt. Man braucht sie darum nicht gleich mit Kinderschuhen und kurzen Hosen zu kostümieren, sie hat immerhin von Josquin bis Wagner schon ihre rund zwanzig Großmeister erlebt wie jede andere europäische Kunst auch. Umgekehrt halte ich jene Methode, die ein spezifisches »Blütestadium« jeder Kunst feststellen will — dies doch wohl die Voraussetzung für die synchronistische Zusammenstellung mit anderen Kunstentwicklungen —, für eine sehr anfechtbare Übertragung darwinistischer Gesichtspunkte, denn es werden durch die Frage, ob in der abendländischen Musik Palestrina oder Bach oder Beethoven oder Schönberg die »aurea aetas« darstellt, ganz wesensfremde, rein geschmäcklerische Werturteile mit eingemengt. Und die romantische Vorstellung, die »Vollendung des Ideals« stehe am Anfang oder am Ende der Zeiten, hat nicht nur Rückschrittsbanausentum, sondern genau so auch ein Fortschrittsphilisterium entstehen lassen, während der unromantische Historiker wohl besser wird sagen müssen: jede Zeit, jede Gegenwart »hat Recht«, es gibt nur eine Folge von Szenenwechseln, nicht ein ewig pessimistisches Dekreszendo oder dauernd optimistisches Kreszendo der Kunst auf willkürlich konstruierter Bahn. Und vom Alter eines Volkes auf das Reifestadium seiner Kunst einfach rückzuschließen, geht ebenfalls nicht an: junge Völker können die vollreife Kunst gealterter Kulturen fast unverändert übernehmen — so kann ich z. B. im Gegensatz zu H. Mersmann und K. Meyer den gregorianischen Kirchengesang, der von den Merowingern bis zu den Ottonen die allein herrschende Kunstmusik nördlich der Alpen darstellte, nicht als primitive Kunst deuten. Sondern man muß in ihm (zumal seit dem neuestens gefundenen altchristlichen Lied) einerseits die organische Fortsetzung des klassisch-antiken Chorliedes sehen, ihn anderseits aber auch (mit P. Wagner und Idelsohn) als von der Solokoloraturkunst der alten Orientalen stärkstens abhängig betrachten.

Weiter kann ein angeblich einheitlicher Kunstablauf, wie die abendländische Musik des 12. bis 16. Jahrhunderts, auch mehrere geniale

Pubertäten erleben, weil es von Volkstum zu Volkstum wandert und hier immer wieder neue Kräfte einnimmt. Wie sich da nun freilich Zeit- und Nationalstile seltsam kreuzen, zeigt sich sehr lehrreich bei H. Mersmanns Essai »Zur Stilgeschichte der Musik«. Er möchte die durch Wölfflins bekannte Kategorienpaare zwischen Renaissance und Barock belegten Gegensätzlichkeiten als eine dauernd wiederholte Abfolge in neun musikgeschichtlichen Stilepochen nachweisen, wovon Nr. 1, 3, 5, 7, 9, nämlich Gregorianik, ars nova, Cinquecento-Renaissance, Wiener Klassik und neuestens Schönbergstil, mehr linear-geschlossen-klassisch, Nr, 2, 4, 6, 8 dagegen, nämlich Meistersingerei, gotische Polyphonie, Barock, Romantik malerisch-offen-unklassisch gerichtet seien. Es zeigt sich nun aber, daß die ars antiqua des 12./13. und die Polyphonie des 15. Jahrhunderts im nordfranzösisch-flämisch-südenglischen Kulturkreis beheimatet waren, die ars nova des 14. und die musikalische Renaissance des 16. Jahrhunderts jedoch dem italienisch-spanischen Gebiet zugehörte. So bekommt die Sache ein ganz neues Ansehen. Wir wissen infolge der bisherigen, landläufig internationalen Musikgeschichtschreibung, die von Volk zu Volk den angeblich jeweils höchsten Kompositionsleistungen nacheilt, noch viel zu wenig von den nationalen Bindegliedern zwischen diesen Gipfelerscheinungen, also von der nordwesteuropäischen Musik im 14., von der des Mittelmeergebiets im 15. Jahrhundert. Nun ist zugleich auffällig, daß bei Mersmann nicht, wie man es wohl einleuchtend finden würde, im Scheitelpunkt einer Stilwelle etwa mit Abstand einer halben Phase eine neue, entgegengesetzte Stilwelle aufzusteigen beginnt, so daß immer zwei sich interferenzartig überschneiden — sondern er muß zugeben, daß die klassische und die quasi-malerische Gregorianik, daß die ars nova und als ihr Widerspiel die gotische Polyphonie, daß seine Renaissance und sein Barock immer fast gleichzeitig auftreten. So wird aber aus einer vermeintlichen Pendelbewegung das spiralige Kreisen zweier Zeiger innerhalb getrennter Nationalentwicklungen, von denen bloß bald diese, bald jene in den Vordergrund tritt (je nach dem zufällligen Vorhandensein überragender schöpferischer Persönlichkeiten), und meines Erachtens wird man höchstens in jeder von diesen Sonderentwicklungen jenen kulturgeschichtlichen Lamprechtschen Ablauf erkennen können, wonach die beteiligte Menschheit von primitivem Massengefühl in jeweils eignem Entwicklungstempo zu immer höheren Stufen von Subjektivismus, Individualismus, Reizsamkeit usw. fortschreitet[1]. Ähnliches sehen Sie ja auch z. B. an

[1]) So ergab sich mir bei meiner Gesch. d. deutsch. Musik die gewiß theoretisch unschöne, aber einfach aus den Tatsachen entspringende Nötigung, in jedem Band



der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts: der große Stilwechsel vom Barock zur Empfindsamkeit, oder (sagen wir) übers Rokoko zu Sturm und Drang[1]), ist identisch mit der Abwendung von italienischen zu französischen Vorbildern, d. h. von höfisch dekorativem Prunk zu bürgerlich natürlichem Gefühl, worüber Deutschland dann sich selber fand[2]). Wie aber sollte der offenbare Jünglingszustand der deutschen Musik bei den Mannheimern und in Hillers Singspielen nach der höchsten Altersweisheit des Bachschen Stils in eine Spenglersche Synchronie der Künste ohne Verkehrung der geschichtlichen Abfolge eingebaut werden, da doch anderseits die Einheit des Gesamtverlaufs auch wieder außer allem Zweifel steht? Also die pragmatische statt der schlicht historischen Zuordnung führt weit aus aller gesicherten Wissenschaftlichkeit heraus ins Gebiet subjektiver, geistreicher Spekulationen.

Wurden im vorstehenden die starken Vorbehalte erörtert, die meines Erachtens bei jeder Stilvergleichung zwischen den Künsten gemacht werden sollten, so sehen wir gleich eine lehrreiche Illustration bei der Anwendung dieser Methode auf die Tonkunst, wie sie

---

scheinbar ein anderes Principium dividendi walten zu lassen. Ich gruppierte nämlich im ersten Band, der wesentlich das Mittelalter behandelt, nach Musik der Wälder, der Klöster, der Burgen und Schlösser, der mittelalterlichen Stadt, der deutschen Dörfer, Musik in Kirche, Schule und Haus, Musik an Fürstenhöfen — den Stil bestimmte meines Erachtens überwiegend das soziale und geographische Milieu als akustischer Hintergrund. Im zweiten Band traten allgemeine Zeitstile geistesgeschichtlichen Inhalts beherrschend in Erscheinung und zwar zunächst in stärkerer Annäherung an die darstellenden Künste des Barock und Hochbarock, dann unter Vorherrschaft literarischer Einflüsse Sturm und Drang und Romantik. Der dritte Band aber suchte den Einfluß großer Einzelpersönlichkeiten als den am stärksten stilbestimmenden zu erweisen und reihte so an ein »Zeitalter Beethovens« ein »Zeitalter R. Wagners« — wer der Träger der gegenwärtigen Epoche sein wird, ist wohl »noch nicht heraus«.

[1]) Kathi Meyer (Zum Stilproblem der Musik) geht in dem richtigen Bestreben, die Unvergleichbarkeit literarischer mit musikalischen Persönlichkeiten und Epochen darzutun, gelegentlich zu weit, indem sie z. B. ein tonkünstlerisches Entsprechendes zu Sturm und Drang leugnet. Ich brauche dagegen nur Joh. Stamitz und Joh. Chobert, Franz Beck und den späteren Ph. Em. Bach, den Jos. Haydn von 1760—80, den Mozart von 1772—75, Zumsteeg und Schubart zu nennen. Wenn sie zeitstilistische Gegenspieler zu Bach und Händel oder Beethoven vergeblich sucht, so darf man sich nicht durch Wertmaßstäbe oder personalstilistische Fragen irre machen lassen. Zu den Dioskuren des Jahrganges 1685 passen Leute wie Brockes oder Marianne v. Ziegler, Leibniz und Chr. Wolf, Swift und Pope, vor allem aber Baumeister wie Grandauer, Schlüter, Pöpelmann, Fischer v. Erlach durchaus. Und Beethoven, den K. Meyer später richtig als Empireerscheinung versteht, wodurch er also mit Cherubini, Méhul, Lesueur, mit Hummel, Louis Ferdinand, dem jungen Spohr in Zusammenhang tritt, scheint mir mit H. v. Kleist in vielfältigster Parallele zu stehen.

[2]) Vgl. meinen Vortrag im Bericht der Berliner Neuphilologentagung 1924.

Curt Sachs, zumal in seinem Aufsatz »Barockmusik«, versucht hat. Hier ist nämlich die direkte Übertragung sämtlicher Wölfflinscher Kategorienpaare auf tonkünstlerische Erscheinungen unternommen worden, obwohl doch diese Kategorien wesentlich nur aus dem Spezialfall einer anderen Kunst, nämlich von Malerei und Plastik auf der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, entwickelt worden waren. Selbstverständlich wird ein auf beiden Gebieten so kenntnisreicher und geistig beweglicher Autor wie Sachs niemals um Argumente verlegen sein, die alles scheinbar auf das schönste und genaueste »beweisen«. Aber man sieht sich so einer Fülle eleganter Lösungen gegenüber, wo meines Erachtens mindestens mit gleicher Evidenz sich so manches Mal genau das Gegenteil feststellen ließe — entweder weil es sich um Unbeweisbarkeiten handelt, oder weil die Vorarbeiten noch so wenig fundiert sind, daß allen Beweisversuchen doch noch keine sichere Schlußkraft innewohnt. Obendrein werden unbewußt Tatsachen umgebogen. Lassen Sie mich das an einem allgemein bekannten Untersuchungsobjekt von Sachs illustrieren, dem evangelischen Kirchenlied. Da sagt Sachs, um Wölfflins Begriffspaar »Klarheit und Unklarheit« auch musikgeschichtlich zu belegen (wobei er, wohl gemerkt, immer das 17. Jahrhundert als das Hauptbarockgebiet im Auge hat): »Für die Rhythmik mag man sich der Tatsache bewußt sein, daß das Kirchenlied — seiner gleichbleibenden Form und Melodie wegen ein besonders geeigneter Untersuchungsgegenstand — im Barockzeitalter die Isometrie aufgibt und immer anisometrischer wird, bis es in der klassizistischeren Richtung des 18. Jahrhunderts wieder in die Isometrie einlenkt. Diese ist nicht die ‚Ewigkeitsgestalt', wie man gesagt hat, noch weniger eine ‚Entartung', sondern ganz einfach die klassische, mit andern Worten renaissancemäßige Form, die im Barockzeitalter als zu klar, ruhig und unlebendig abgelehnt wird.« Wenn man's so hört, möchte das ungemein einleuchtend erscheinen. Aber es stimmt historisch nicht. Denn betrachten Sie die berühmtesten Melodien der Protestanten, etwa die Lutherschen, so treten sie 1524, wo von Barock noch nirgends die Rede ist, in ihrer stärksten polymetrischen Verzerrung auf und werden seit Osiander 1587, der sie aus dem Tenor in den Sopran verlegt, zusehends geschlichtet. Bei Joh. Crüger (Praxis pietatis melica, Berlin 1647, also in den jungen Tagen des Barocks in Deutschland) ist bereits die Glättung zur angeblich renaissancemäßigen Isometrie völlig durchgeführt, wie es dann auch für Darmstadt der bekannte Choralausgleicher Briegel (1687) belegt. Und im »klassizistischeren« 18. Jahrhundert, wo nach Sachs der Ausgleich erst eintreten soll, belegen im Gegenteile wichtigste Gesangbücher wie Freylinghausen (Halle 1704) bereits eine neue rhythmische Ungleichheit, nämlich den Einfluß des allamodischen Menuettakts vom Gesellschaftslied

her unter dem Einfluß der Petitmaîtresmanieren von Groß- und Kleinparis, also Rokokobeginn. Meines Erachtens handelt es sich nämlich bei der Frage »isometrisch-polymetrisch« nicht um die Stilalternative »Renaissance-Barock«, sondern um eine rein musikantische der Aufführungspraxis: solange das Kirchenlied noch Tenor-Cantus firmus war, konnte es sich den Luxus der Beibehaltung alter, komplizierter Originalfassungen mit pathetischen Antezipationen, agogischen Triolierungen usw. leisten und diese sogar für die Vorhaltbildungen der Polyphonie und die rhythmische Heraushebung der Kernweise vorteilhaft verwerten. Kulturgeschichtlich ausgewertet spricht aus ihnen etwa »die Leidenschaftlichkeit der Reformationskämpfe« oder besser wohl noch »Ekstase der Spätgotik«. Als aber das Kirchenlied Massengesang der Gemeinde zur Begleitung der akzentlos harmonisierenden Orgel wurde, wo kein Kantor mehr gute Taktteile schlug, vereinfachten sich die Melodien von selbst und notwendig zur Silbengleichheit. Der vortreffliche Lüneburger Kantor Christian Flor, ein Mitarbeiter Rists, hat uns ja selber genaue Anweisungen um 1650 geliefert: er gab seine Lieder als geistliche Sologesänge zur Spinettbegleitung polymetrisch heraus, setzt aber die isometrische Fassung daneben für den Gebrauch als Kirchenlied der Gemeinde.

Leider gebricht es mir hier an Raum und Zeit, noch mehr Beispiele dieser Art anzuführen; dies eine dürfte immerhin genügen, die drohenden Gefahren solcher Methode zu kennzeichnen. Sicher sollte man versuchen, aus den sich bei rein musikwissenschaftlicher Untersuchungsart ergebenden Stilepochen generelle Unterscheidungsmerkmale festzustellen, und schließlich kann man dann ja erstreben, zwischen diesen und den Wölfflinschen Kategorien gemeinsame Tendenzen aufzufinden, sie alle auf einen gemeinsamen Zeitnenner zu bringen. Mersmann wollte vorsichtiger sein, indem er nur das eine Wölfflinsche Begriffspaar »linear und malerisch« durch alle musikgeschichtlichen Perioden durchzuführen unternahm. Aber ich glaube, der Versuch ist deshalb nicht gelungen, weil er nun alles allein aus der unterschiedlichen Behandlung der musikalischen Linie, der Melodie, ablesen und ableiten wollte, die er wie Sachs als durch Koloratur »getrübt« nachzuweisen versucht. Aber man muß sich einmal klarzumachen suchen, wie sehr doch jede vorschönbergsche musikalische Mehrstimmigkeit auch unter dem Gesetz des gleichzeitigen Zusammenklangs stand, um zu erkennen, daß hier mit der linearen Betrachtungsweise allein nicht viel gewonnen ist. Da ist Goethes Mahnung an Chr. Schlosser beherzigenswert, man »dürfe von einem einzelnen Experiment nicht gleich zu viel verlangen«. Obendrein scheint mir, daß das von Wölfflin zart und fein Beobachtete, denkbar vorsichtig Vorgetragene bei diesen Anwendungen einigermaßen

vergröbert, ja ungewollt fast in sein Gegenteil verkehrt wird, weil es auf solche Übertragungen von Natur gar nicht eingerichtet ist.

Mit erfreulicher Vorsicht erörtert Kathi Meyer die drei Methoden, die sich als denkbar ergeben: erstens innermusikalische Stilperiodenbildung; zweitens direkte Schlußfolgerung von Kunst zu Kunst, deren Gefahren sie drastisch betont — richtig scheint ihr dieser Weg nur erst gangbar und fruchtbar, wenn man ihn zum dritten erweitert, nämlich dem, jede Kunst vom Standpunkt der zeitstilistisch einheitlichen Gesamtkulturstufe aus zu untersuchen. Sie hält diesen Weg aber zur Zeit für noch nicht hinreichend gesichert, weil es uns dafür noch am Kenntnisstande fehlt. Und wenn man sieht, wie stark sie selbst bei der skizzenhaft versuchten Darlegung der Zusammenhänge zwischen der Musik und der sozialen sowie der religiösen Entwicklung vorbeigreift[1]), so wird man ihr beistimmen. Immerhin kann sie mit ihrem Endgedanken vielleicht Recht behalten: »Die sozialgesellschaftlichen Forderungen bestimmen die äußere Form und Besetzung der Musik; Nation, Landschaft, Rasse wirken mehr auf die innere Form (Rhythmik, Melodik usw.); die ethisch-religiösen Strömungen bestimmen den geistigen Stil der betreffenden Epoche.«

Wenn E. Wellesz versucht hat, gewisse musikgeschichtliche Erscheinungen (z. B. Entstehung der begleiteten Monodie und der Oper) durch den Vergleich mit angeblich konformen kunstgeschichtlichen Erscheinungen als weniger epochal anzunehmen, so mag solches Verfahren allgemein geistesgeschichtlich zu Recht bestehen; allein es ist unter Umständen mit einer solchen tonkünstlerischen Tatsache ein derart wichtiges innermusikalisches, formgeschichtliches Novum in die Welt gestellt, daß dessen einschneidende Bedeutung für die Evolution

[1]) Aus falscher Erklärung des Begriffs »katholisch«, der nicht soziologisch, sondern geographisch gemeint ist, und aus einseitigen Rückschlüssen von spätmittelalterlicher Klostermusik aus übersieht sie, daß der gregorianische Gesang zu sehr erheblichen Teilen auch echtester, reichster Sologesang gewesen ist. Dann versteht sie den Minnesang zu realistisch mit der Schlußfolgerung, man habe nicht eine zweite Vokalstimme, sondern die begleitende Fiedel gewählt, weil man bei den Liebesszenen keinen dritten Zeugen gewünscht — in Wahrheit spielte die Fiedel ja doch der Knappe, nicht der Sänger selbst, denn das Ganze war Gesellschaftsspiel, war konventionelle Salonkunst. Auch daß die Chorbesetzung der polyphonen Kirchenmusik erst in Nachahmung des weltlichen Gesellschaftsliedes aufgekommen sei, halte ich für geschichtlich nicht haltbar. Weiter scheinen mir die an Paul Bekkers Idee von der gesellschaftsbildenden Kraft der nachbeethovenschen Sinfonik sich anlehnenden Erörterungen wie Bekkers Gedanke selbst sehr anfechtbar. Und vollends die Ausdehnung des »rationalistischen« Organisationsausbaus vom Christentum zur »christlichen Kirche« auf die Bedeutung von Strophenbau und Polyphonie ist geradezu falsch. Diesen Dingen läßt sich nicht mit einem Bonmot des — Dostojewskischen Großinquisitors beikommen.



der Einzelkunst vollauf bestehen bleibt. Es ist ja auch gar nicht gesagt, daß die Wechsel kunsttechnischer und zeitstilistischer Phasen sich immer zu decken brauchen.

Waren alle diese Versuche bisher darauf gerichtet, den mehr oder minder umfänglichen Nachweis zu führen, daß und warum der gleiche Stil in den verschiedenen Künsten sich spiegeln muß, so hat Curt Sachs vor einigen Wochen in Basel auf dem musikwissenschaflichen Kongreß zu meiner Genugtuung einen entscheidenden Fortschritt vorgetragen, indem er gesetzmäßige Gründe dafür aufzuweisen unternahm, wenn anscheinend sich entsprechende Stilwandlungen in den verschiedenen Kunstentwicklungen nicht gleichzeitig auftreten oder besonders nicht gleich lange andauern; nun braucht natürlich der Chronologie auch keine Gewalt mehr angetan zu werden. Ich wäre dankbar, wenn Herr Sachs nachher in der Diskussion den Wortlaut der vier von ihm geprägten Regeln oder Gesetze mitteilen wollte. Freilich muß ich ihm beistimmen, wenn er sie selbst kürzlich »eigentlich nur Binsenwahrheiten« genannt hat, so allgemein sind sie (notgedrungen, aber wohltuend) gehalten. Wenn er sich dabei die bekannte Antithese »statischer« und »dynamischer« Stile zu eigen macht, die wohl mit Paul Frankls »kosmisch-chaotisch« oder meinem »kristallinisch-vital« ungefähr parallel laufen, so scheint mir das erfreulich. Freilich liegt dann nahe, sobald z. B. die Bildhauerei »malerisch« oder die Malerei »musikhaft« wird, Werturteile einzumischen — Michelangelo z. B. könnte so leicht zu einem schlechten Zeugnis gelangen.

Gewiß wird der Umweg über den Gesamtkulturstil besser und umfassender sein, als das unmittelbare Folgern von Kunst zu Kunst, weil man sich so nicht in fachliche Besonderheiten verwickelt oder in zufälligen Einseitigkeiten stecken bleibt. Was gewänne ich für die Musik der gotischen Epoche, wenn ich in ihr nur Pendants zum baugeschichtlichen Charakteristikum: »Spitzbogen und Pfeilerbündel«, zum literaturgeschichtlichen »verwickelte Abenteuerlichkeit«, zum malerisch-plastischen »magere Verquältheit« aufsuchen wollte? Erarbeite ich aber aus ihnen allen, noch vermehrt um politische, religiöse, soziale usw. Gesichtspunkte, eine Kennzeichnung der Gesamtgotik etwa unter dem Symbol »unsinnliche Ekstase«, so kann ich weiterforschen, ob und mit welchen besonderen musikalisch-technischen Stilmitteln sich dieses Grundethos auch in der Musik dargestellt findet — wobei von selbst die Gegenprobe sich ergibt, wenn man festzustellen sucht, ob sich technische Unterschiede gerade in dieser Richtung gegenüber der Vor- und Nachzeit finden.

Es steht zu erwarten, daß dann die Musik von ihren Sondergesetzen aus auch manches zum Gesamtbilde des gotischen Kulturstiles wird

beitragen können, was vom Zentrum auf die anderen Künste gleichnishaft weiterzustrahlen vermag — denken Sie an Begriffe wie Cantus firmus, Kontrapunkt, tektonische Polyphonie. Man könnte gegen die ganze Methode einwenden, sie erinnerte an Münchhausen, der sich selbst am Zopf aus dem Sumpf zöge: denn ich konstruiere als Universalhistoriker ein Bild »des« gotischen Gesamtmenschen doch auch nur aus meiner Kenntnis von bildender Kunst, Dichtung, Musik und dieser Zeit und will von hier dann wieder Rückschlüsse auf die einzelnen Kunstgebiete machen. Natürlich kann auf diese Weise eine Hypothese zu immer haltloseren Luftgebilden führen. Aber in geübter und bedachtsamer Hand kann so auch ein stetes Verbesserungsverfahren von kritischen Proben und Gegenproben zwischen Ausgangsfiktion und realem Material statthaben, das schließlich zu vollendeter wissenschaftlicher Zuverlässigkeit führt.

Lassen Sie mich zur Schlußzusammenfassung kommen. Stilvergleiche erachte ich nur in den größten Kategorien, d. h. in der gemeinsamen kulturellen Grundstellung der entsprechenden Meister, und in den kleinsten Kategorien, d. h. den modischen Außenschnörkeln gleichzeitiger Leistungen für möglich, nicht aber in den mittleren, wo man sie — kunsttheoretisch begreiflich — bisher meist zu erweisen versucht hat, weil hier die technischen Bedingungen und die geschichtlichen Reifezustände gleichzeitiger Künste bis zur Unvergleichbarkeit verschieden sind. Stilvergleichung kann also nur wieder dasjenige bieten, woraus sie gewonnen ist: ästhetische Kulturgeschichtsausstrahlung, aber nicht erweiterte Geschichte der Kunsttechniken, für die man sie meist auszuwerten trachtet. Es liegt mir nichts daran, durch Überskeptizismus nur zu unfruchtbarer Resignation aufzufordern. Aber ich möchte davor warnen, daß man nicht sich durch die Freude an der eigenen Geschicklichkeit und an der Fülle überraschend neuer Schlußfolgerungen verführen läßt, sich in einem lockenden Spiel mit bunten Seifenblasen zu gefallen, die vor jedem kritischen Wind zerplatzen. Lieber ein paar geistreiche, aber schiefe Analogien weniger, als daß man ungewollt durch sie und ihnen zuliebe das klare Bild der Geschichte verschiebt und verzerrt. Man sei froh, wenn der Nachweis einer gemeinsamen Grundstimmung und Grundrichtung aller Künste einer Zeitperiode zuverlässig und ohne den Tatsachen Gewalt anzutun, gelingt. Im übrigen aber gestehe man jeder Kunstentwicklung alle Selbständigkeit in den technischen Einzelheiten zu, die aus ihrer natürlichen Besonderheit folgen. Gewiß wäre es sehr schön, wenn Parallelen sich einmal auch im einzelnen zwanglos ergeben; aber man überschätze auch ihre anscheinende Beweiskraft nicht. Wichtiger ist die Stellung der Einzelkunst zum Allgemeinstil.

Die Künste kommen mir vor wie eine Reihe von Zimmern nebeneinander, die sehr verschiedenartig möbliert und von sehr verschiedenartigen Menschen bewohnt sind; es führt kaum eine Tür von Zimmer zu Zimmer, aber in sie alle scheint die gleiche Sonne herein, die sie bald alle von Osten, bald von Süd, bald von Westen mit Früh-, Mittags- oder Abendlicht erfüllt. Wir wollen schon sehr zufrieden sein, wenn es uns aus guter Kenntnis des einen Zimmers auch im andern zu unterscheiden gelingt, wie viel vom jeweiligen Farbenbild auf die Beleuchtung von außen kommt, wie viel den spezifischen Eigenton ausmacht. Und betrachten wir den einzelnen Inwohner (die große schöpferische Persönlichkeit), so ist es unendlich wichtiger zu wissen, wie dieser selber aussieht, als welcher Beleuchtungsreflex zufällig von außen her über seine Züge spielt. Freilich, mancher scheint nur im Morgenlicht richtig zu stehen, mancher entfaltet erst im Abendschatten alle Tiefen seiner Physiognomie — ohne Bild gesprochen: mancher ist ein echtes Produkt seiner Zeit, mancher aber (und gewöhnlich trifft dies gerade auf die Größten zu) steht als »Unzeitgemäßer«, als ein großes »Dennoch« und »Trotzdem« kampflustig oder verbittert da. Auch diese Oppositionskonstellationen stilistisch zu erfassen, ist eine Hauptaufgabe aller allgemeinen Kunstwissenschaft.

Mitberichte.

Georg Anschütz:

Der Moserschen These, daß Stilvergleiche nur in den größten und kleinsten, nicht aber in den mittleren Kategorien möglich sind, ist unter zwei Voraussetzungen zuzustimmen: a) daß man den Stilbegriff auf den Zeitstil beschränkt, b) daß nur die von Moser zugrunde gelegten Kategorien herangezogen werden. Beschränken wir uns aber nicht auf diesen Stilbegriff und die wesentlich aus der bildenden Kunst erwachsenen Kategorien, so ist eine stärkere Stilverwandtschaft nachweisbar. Es wäre auch verwunderlich, wenn der eine, in allen Fällen künstlerisch sich betätigende Menschengeist verschiedene, miteinander gänzlich unvergleichbare Werke schaffen sollte. Auch kann die scheinbare Verschiedenheit der künstlerischen Anlagen bei Schaffenden in der Musik und in anderen Künsten keine absolute sein, wie das Vorhandensein von Künstlerfamilien mit nur verschieden differenzierten Begabungen beweist.

Erweitert man den Stilbegriff nur in Richtung auf den Materialstil, so rückt allerdings eine Verwandtschaft in noch größere Ferne. In der Musik wirken der Zeitfaktor, die Eigenschaften des Tonkontinuums und der gebräuchlichen Tonskalen in akustischer und musikalischer Hinsicht, die Eigenart der verwendeten Instrumente und der Singstim-

men, endlich konventionelle Theorie im Sinne eines vorliegenden Materials auf die Stilbildung ein. Für andere Künste gilt das Analoge. In diesem Sinne bleiben insbesondere Zeit- und Raumkünste relativ unvergleichbar.

Zieht man jedoch den Personalstil heran, so ist es schon wahrscheinlich, daß sich zwischen dem Stil eines Komponisten und eines Malers, Plastikers, Architekten, Dichters Entsprechungen finden lassen (Zimmermann, »Beethoven und Klinger«). Sie sind nicht nur in zeitlicher Koinzidenz zu suchen, sondern entsprechend den verschiedenen Entwicklungen und Reifestadien der Künste auch dann, wenn die zu vergleichenden Kunstwerke verschiedenen Kulturepochen angehören.

Zeit-, Material- und Personalstil werden aber solange ihrem Gehalt nach nicht ausgeschöpft, als wir in den Künsten, besonders in der Musik, das Technische in seiner äußeren Form als entscheidend ansehen. Mag der Händelsche Stil als Barock, der Mozartsche als Rokoko, derjenige Webers, Schuberts, Chopins, Schumanns, Wagners als Romantik im Sinne größerer Formenfreiheit, als »Alterationsstil« (Kurth, Romantische Harmonik) angesprochen werden, so kann ein volles Verstehen des musikalischen Stiles erst durch Eindringen in die Struktur der musikalischen Werke vermittelt werden. Hinter dem Formalen der Technik ist nach dem Inhalt zu suchen, nach dem, was die Harmonik simultan und in Sukzession, was die Linienführung und Melodik, die Metrik und Rhythmik bedeuten. Es finden sich diesbezügliche Ansätze bei Riemann, Schering, Grunsky, Halm, Mersmann, Kurth, Jacoby u. a., indem versucht wird, das musikalische Kunstwerk, wenn auch zunächst noch in schematischer Weise, aus den Erscheinungen der Spannung und Entspannung zu verstehen.

Betrachtet man unsere Musik etwa im Hinblick auf ihren harmonischen Aufbau, so überwiegt in der frühen Klassik das Verhältnis von Ober- und Unterdominante; für Beethoven ist schon die harmonische Verwandtschaft der großen und kleinen Terz im Aufstieg (Spannung) und Abfall (Entspannung) charakteristisch (typisch z. B. im ersten Satz der Pastoralsymphonie). Die Romantik treibt dieses Prinzip bis zur Grenze der in unserer temperierten Stimmung möglichen Schritte, z. B. zum harmonischen Tritonus (Wagner im zweiten Tristanakt bei Brangänes Worten »kaum ihrer mächtig«, Götterdämmerung: Siegfrieds Rheinfahrt, wo das Rheinwellenmotiv in A-Dur auftritt und schroff nach Es-Dur abfällt, Wanderermotiv aus dem Siegfried und andere Stellen). Bedeutet der erste Fall (frühe Klassik) leichte Spannung und Pendeln um einen festen Punkt, also geringere Gegensätzlichkeit im harmonischen Stil, so liegt im dritten (Romantik) das Gegenteil, Verwendung von stärksten Spannungen, Gegensätzlichkeit und vielfaches Aufgeben

der festen Punkte. Im zweiten Falle (Beethoven) resultiert aber unter anderem aus den harmonischen Formen der Eindruck der Massigkeit und Festgefügtheit, die dem Beethovenschen Stil nachgesagt wird. Der Eindruck solcher Massigkeit erwächst auch angesichts mancher Stellen bei Reger, so in seinem hundertsten Psalm, in der die harmonische Figur der Dreiklänge D-Dur — H-Dur — G-Dur und dann analog E-Dur — Cis-Dur — A-Dur wiederkehrt. Bedeutet jedesmal der erste Schritt dieser Wiederkehr ein Heben, Steigern, Spannen, so liegt in dem zweiten, dem großen Terzenfall, ein Senken, Fallen, Entspannen. Solche Formen erwecken auch im naiven Hörer den Eindruck der Stabilität und Massigkeit, und wenn der poetisierende Kritiker das Auftürmen von Quadern kennt, so liegt hinter dieser scheinbar naiven Symbolik ein allgemein gültiger ästhetischer Eindruck, der sich mit der leichten und spielenden Melodik bei Haydn-Mozart niemals für uns verbinden würde. Ebenso läßt sich nachweisen, daß die in der Literatur und Tagespresse immer wiederkehrenden poetisierenden und symbolisierenden Bezeichnungen der Brucknerschen Musik als einer »sphärenhaften« und »auf lichte Höhen führenden« durch entsprechende harmonische, also technisch und stilistisch bis ins kleinste verfolgbare Verhältnisse (harmonische Anstiege) ihren natürlichen Grund haben. Ferner erkennt selbst der musikalische Laie aus dem Stil der Tristanmusik neben anderen Momenten eine gewisse Schwere, etwas Lastendes, Bedrückendes, wie es sich ebenfalls schon rein harmonisch in konzentrierter Form aus der harmonischen Rückläufigkeit z. B. des Vorspiels zum dritten Akt ergibt, wo geradezu von einem zweimaligen Krebsgang durch den Quintenzirkel gesprochen werden kann. Endlich hat sich in der neueren Musik eine stilistische Tendenz herausgebildet, die durch ihre Formen teilweise oder ganz von diesen Kräften der Harmonik abstrahiert, sei es, wie bei Scott, in der Häufung »schwebender« Dreiklänge und ähnlicher Gebilde, sei es in den »atonalen« Richtungen, die den musikalischen Ausdruck in ganz anderer Richtung suchen. Stellt man aber nur einmal die tonale und die atonale Musik einander gegenüber, so ergeben sich deutliche Verwandtschaften mit besonderen Richtungen anderer, etwa der bildenden Künste, indem die Momente des Schweren, Massigen oder des Leichten, Verflüchtigten bald heraustreten und dominieren (Tonalität), bald teilweise oder ganz zurücktreten (Atonalität), womit sich die Parallele zu Stilen der Malerei aufdrängt. Um diese Momente im einzelnen zu verfolgen, bedarf es sowohl des Eindringens in die Struktur der Musik und ihrer einzelnen Gattungen, als auch der Statuierung neuer Kategorien, die schließlich nicht mehr an das raum-zeitliche Element gebunden sind. Mag immer die Musik als Zeitkunst objektiv an die Gesetze des Ab-

laufs und subjektiv an die der zeitlichen Auffassung gebunden sein. Der Eindruck des Ganzen als Ganzes erfolgt nicht im zeitlichen Ablauf, sondern nach ihm, und das volle Erfassen und Bewerten des musikalischen Kunstwerks wird erst in der erinnerungsmäßigen Reproduktion möglich, indem es uns als ein Zeitlich-Zeitloses entgegentritt.

Daß sich beim Eindringen in die Eigenart der Musik und ihrer Stile auch ohne besondere Strukturanalyse Zusammenhänge mit anderen Gebieten in zeitlicher Koinzidenz herausstellen, zeigt folgendes Beispiel. Dur und Moll gehören zur Technik der Musik; und das Maß, in welchem ein Komponist Dur und Moll verwendet, gehört zu seinem Stil. Dur und Moll sind aber nicht bloße technische Formen, sondern sie unterscheiden sich für uns wesentlich durch ihren Ausdrucksgehalt. Berechnet man nun prozentual in der Klaviermusik, die durch Rücksichten auf instrumentale Eigenarten, Texte usw. als am wenigsten belastet erscheint, von der Klassik bis zur Gegenwart das Verhältnis Moll: Dur in den Werken anerkannter Komponisten, so ergibt sich in der Reihe Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Brahms, Grieg, Reger ein fast stetiger Anstieg von Haydn mit zirka 25 Prozent bis auf Brahms, bei dem die Zahl 100 Prozent weit übersteigt. Dann erfolgt wieder ein merklicher Rückgang. Die Entwicklung und das Schaffen von Brahms fallen aber in die gleiche Epoche, in der die Schopenhauersche Weltanschauung ihren stärksten Einfluß ausübte. In die gleiche Zeit fällt die Entstehung und die Anerkennung von Wagners »Tristan« mit dem angedeuteten Überwiegen der »rückläufigen« Harmonik. Parallelen lassen sich für die gleiche Epoche auch für andere Künste nachweisen. (Näherer Bericht an anderer Stelle!) Dur und Moll wie der harmonische Aufbau gehören aber zum Stil einer Musik, wie zur Eigenart der Schopenhauerschen Geisteswelt ihre nach unten oder rückwärts gerichtete Gefühlstendenz.

Weit über solche, aus der formalen Seite der Künste sich ergebende Verwandtschaftsbeziehungen hinaus kann nicht daran gezweifelt werden, daß es noch tiefer fundierte Entsprechungen gibt, die sich auf noch wenig erforschte Beziehungen verschiedener Sinnesgebiete stützen. Wenn auch die Zahl der eigentlichen Synästhetiker, insbesondere der »Farbenhörer«, eine begrenzte ist und auf den ersten Blick die Verschiedenartigkeit der Phänomene das Gemeinsame übersteigt, so wird eine Erforschung dieses Gebietes doch beweisen, daß mehr als zufällige und individuelle Tatbestände vorliegen. Daß zu einer bestimmten Musik, zu einer bestimmten dramatischen Szene nicht jede Beleuchtung oder Farbe paßt, weiß heute nicht nur die Theaterregie. Ebenso leicht läßt sich auch bei den meisten Nichtfarbenhörern feststellen, daß, wenn sie auch nicht

positiv Töne, Zusammenklänge, Tonarten oder ganze Musikstücke (in denen eines dieser Elemente vorherrscht) mit Farben und Helligkeitsabstufungen verbinden, sie doch entscheiden können, zu welcher Farbe oder Helligkeit das betreffende akustische oder musikalische Element nicht paßt. Nähere Ergebnisse hierüber werden meine Untersuchungen »Farbe und Ton« bringen.

Zusammenfassung: 1. Übertriebene Parallelen mit komplexen aus der bildenden Kunst entlehnten Begriffen sind zu vermeiden. — 2. Untersuchungen über die Struktur der Musik werden zu neuen Kategorien und Stilbegriffen führen, aus denen sich eine weitgehende Verwandtschaft mit anderen Künsten auch ohne notwendige zeitliche Koinzidenz ergibt. — 3. Diese Untersuchungen werden unterstützt und erweitert werden durch eine Erforschung der natürlichen Zusammenhänge, die zwischen verschiedenen Sinnesfunktionen bestehen.

Curt Sachs:

Das Wesentliche an Herrn Mosers Kritik scheint mir die Feststellung zu sein, daß die Stilvergleichung ein gefährlicher Forschungszweig ist. Ich sehe mich demnach in der Lage eines Architekten, der trotz der wohlgemeinten Erinnerung, beim Hausbau könnten Maurer vom Gerüst fallen, ja, ganze Gerüste oder gar Mauern einstürzen, dennoch glaubt, daß das Häuserbauen nicht unzulässig sei, wofern nur alle Vorsichtsmaßregeln beobachtet und Unberufene vom Bau ferngehalten würden. Im übrigen gibt es keine Art wissenschaftlicher Arbeit, die ohne Vorsicht vor Fallstricken betrieben werden könnte — selbst wenn man bedächtig im engsten Fachkreise bleibt. Herr Moser hat aber nicht gesagt, warum ich die Stilvergleichung in die Musikwissenschaft getragen habe, und warum die lebhafte Diskussion, die sich an meine und anderer Forscher Gedanken geschlossen hat, mehr ist als eine »Modekrankheit« und ein »Gesellschaftsspiel«: die Musikwissenschaft muß endlich heraus aus der Vereinzelung, die Tonkunst soll nicht länger als einzige im Rahmen der Geistesgeschichte fehlen; die draußen stehenden sehnen sich danach, unsere Insel zu betreten, aber die Brücken fehlen, die nur wir schlagen können. Wissenschaftliche Brücken jedoch können nicht mit Schlagworten und Metaphern gebaut werden, sondern nur mit dem soliden Stoff, den eine methodische Vergleichung liefert [1].

---

[1] C. Sachs, Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft, Arch. f. Musikwissenschaft I (1918/19); ders., Die Musik im Rahmen der allg. Kunstgeschichte. Arch. f. Musikwissenschaft II (1924); ders., Vom Sinn des Stilvergleichens. Melos 1925.

Aussprache.

Paul Frankl:

Das Problem der Stilverwandtschaft zwischen den verschiedenen Künsten ist nicht durch einen Kongreß zu lösen, sondern nur durch eine Methode. Die Vorarbeiten, sogar auch die für das Methodische, sind schon sehr weit vorhanden, es fehlt eigentlich nur die feste Hand, die in jedem Einzelgebiet jedem Einzelproblem den systematischen Ort anweist, so daß man aus der Stellung des Einzelproblems zu anderen im einen Fachgebiet sofort das entsprechende Einzelproblem des anderen Fachgebiets an seiner Stelle, seiner Lokalisation herauserkennt, hiermit weiß, was man miteinander zu vergleichen hat. Wird z. B. gefragt, womit man in der Musik den Spitzbogen zu vergleichen habe, so ist zu erwidern: der Spitzbogen ist eine Figur, d. h. Unterganzes eines Musters, ebenso ist in der Musik von Figuren zu sprechen möglich, der Figur der Melodie. Man kann Figur mit Figur vergleichen — fehlt noch die Angabe nach welchem Gesichtspunkt zu vergleichen sei. In der Architektur ist es fruchtbar den Spitzbogen mit anderen Bogenformen zu vergleichen, aber nicht ohne weiteres fruchtbar ist ein Vergleich mit der Form des Grundrisses. Um also Musik und Architektur zu vergleichen, braucht man nicht nur die systematische Übersicht der Elemente und morphologischen Kombinationen, sondern auch die Einsicht in die Stilarten und Stilgattungen, auf Grund deren man vergleichen kann. Die Erkenntnis, was als Element gelten kann, ist für diese Methode der Ausgangspunkt. Die Literarhistoriker, die sich mit Sprache und Wort befassen, trennen immer nur den akustischen Laut und den Sinn, es sind aber hier sicher noch als zwei weitere Elemente anzuerkennen: Zeit und Kraft, d. h. in gebräuchlicherer Ausdrucksweise die »Längen« der Silben und die Betonung. Diese vier Elemente der Sprache: Laut, Zeit, Kraft, Sinn denke ich mir als Basis jeder theoretischen umfassenden Untersuchung entsprechend den vier Elementen der Architektur: Raum, Körper, Licht, Sinn.

Freilich wird es schwer sein, dort, wo ganz andere Elemente gegeben sind, zu vergleichen, es kann dann nur die Form mit der Form verglichen werden, beziehungsweise Stil mit Stil. Das Begriffspaar statisch-dynamisch scheint mir, um ein solches Beispiel aufzugreifen, nicht identisch mit dem von kosmisch-chaotisch; denn das Chaotische ist ja schon in einer durchaus statischen Anordnung denkbar, es muß nicht unbedingt bewegt sein, oder die Bewegung imaginär einschließen.

Die ganze Tendenz der Stilvergleichung hängt mit der sogenannten »Kunstgeschichte ohne Namen« zusammen, sie führt ins Allgemeine und ist daher all denen verdächtig, die gelernt haben, daß die Geschichte aufs Besondere ausgeht. Es kann gar nicht zweifelhaft sein, daß für die Geschichte, einschließlich der Kunst-, Literatur-, Musikgeschichte, das Besondere das Ziel ist, aber zu einer Übersicht, einer Ordnung, einer Einsicht in die Werte gelangt man eben nur mit Hilfe jenes Allgemeinen. Es ist das Mittel, das zum Erkennen des wertvollen Besonderen führt — wertvoll — wenigstens im Sinne der Geschichte.

Hans Mersmann:

Im Gegensatz zu Sachs möchte Mersmann kurz auf die Methode der Stilvergleichung selbst eingehen. Die natürliche Anknüpfung solcher Untersuchungen an Wölfflins »Grundbegriffe« darf nicht zu einer bloßen Übernahme seiner Kategorien führen, sondern es müssen ähnliche Grundbegriffe aus dem Wesen der Musik selbst gebildet werden. Ein solcher ist die sich in dem Ablauf der Stile vollziehende Entwicklung der Linie (der Begriff reicht über die Melodie hinaus). Die aus dem

Wesen des Musikalischen gewonnenen Stilphasen sind mit den allgemeinen kulturgeschichtlichen Perioden zeitlich nicht identisch; die Stilbetrachtung kompliziert sich für die Musikgeschichte dadurch, daß zu dem primär musikalischen Stilbegriff der gleichzeitige kulturgeschichtliche als Einschlag hinzutritt. Erst aus dem Zusammenwirken dieser beiden Kräfte ergibt sich eine Basis für vergleichende Untersuchungen.

Schlußwort.

Hans Joachim Moser: Meine Damen und Herren! Sie haben Herrn Prof. Sachs mit so demonstrativem Beifall ausgezeichnet, wie ich ihn seiner schönen rednerischen Leistung nur gönnen kann. Leider hat er jedoch meines Erachtens so gut wie nichts zur Sache vorgebracht, sondern nur an Ihr gutes Herz appelliert, als der »arme Angeklagte«, der gegen den »bösen Staatsanwalt« erst lyrisch und dann plötzlich aggressiv glaubt vorgehen zu müssen. Das heißt aber die Situation verkennen; es geht hier nicht um forensische Turniere, die durch Abstimmung der Geschworenen entschieden werden, sondern um schlichte, nüchterne Wissenschaft. Ich weiß sehr wohl, daß meine Ausführungen im Augenblick unmodern und daher unbeliebt sind — erst weitere Erfahrung wird zeigen können, ob sie heute notwendig und berechtigt waren oder nicht. Herr Sachs sagte, ich verböte ihm das Häuserbauen — nein; das käme ja ungefähr darauf hinaus, als wenn ich mich gegen jede wissenschaftliche Theorie überhaupt verwehren wollte! Und es berührt mich wunderlich, wenn er gerade meine Musikgeschichte als Beispiel dafür anführt, daß ich den Leser mit ungeheuren Stoffmassen 'und einzig musiktechnischen Begriffen beschwere wie »Quartsextakkord« und »Sequenz«, während ich bisher dem allgemeinen Urteil (ich glaube, sogar von Herrn'Sachs selbst in der Zeitschr. f. Ästhetik) begegnet war, mein Buch verklammere mehr als bisher irgend eine zweite Musikgeschichte die musikalischen Erscheinungen mit der kultur- und geistesgeschichtlichen Totalität — ich habe mich sogar noch in diesem Monat von Abert in der Deutsch. Lit.-Zeitg. wegen reichlicher Übertragung der Begriffe »Gotik«, »Barock«, »Empfindsamkeit« usw. auf die Musikepochen verwarnen lassen müssen. Möge Kollege Sachs also nur getrost weiter versuchen, Gerüste, Bauten, Konstruktionen aufzurichten; wir werden das alle tun wollen und tun müssen, um weiterzukommen; er billigte mir ja eingangs seiner Rede selbst zu, daß ich das Positive seiner Versuche durchaus anerkannt habe, und ich werde darin fortfahren. Um aber im Bilde des Herrn Diskussionsredners zu bleiben: wenn der Baumeister etwa auf seinem First, wie es in dem Brahms-Kalbeckschen »Nachtwandler« heißt, »wie vom süßen Monde trunken« in Gefahr des Absturzes zu geraten scheint, so bin ich nicht bescheiden genug, dem einfach bewundernd zuzuschauen, sondern ich versuche als Mensch und Christ und Wissenschaftler, durch Ausspannung eines Sprungtuchs seinen äußersten Schaden nach schwachen Kräften zu verhindern.

Was die Sache betrifft, so kann ich nur Wort für Wort Herrn Frankls äußerst dankenswerte Ausführungen unterschreiben und nehme auch die richtigstellenden Bemerkungen meines hochgeschätzten Fachgenossen Mersmann mit herzlichem Dank zur Kenntnis.

Max Dessoir schließt den zweiten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft mit einem Dank an die Redner und Hörer.

Geschäftliche Sitzung.

16. Oktober 1924, mittags 12 Uhr.

Der Leiter der Sitzung, Herr Dessoir, verliest einen Antrag des Arbeitsausschusses auf Gründung einer Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, die ihre Tätigkeit mit dem 1. Januar 1925 aufnehmen soll. Die Rechte der Mitglieder wären folgende: 1. Sie erhalten unentgeltlich die Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2. Sie haben freien Zutritt zu den Veranstaltungen, die in den zu bildenden Ortsgruppen stattfinden. 3. Sie erhalten Vergünstigungen bei den künftigen Kongressen. Als Jahresbeitrag wird die Summe von 16 Mark in Aussicht genommen. — Dieser Antrag findet einstimmig Annahme.

Zu Vorstandsmitgliedern werden vorgeschlagen: Professor Dessoir als Vorsitzender, Dr. Wolffheim als Schriftführer, Verlagsbuchhändler Dr. Enke in Stuttgart als Kassenwart. Einstimmig wird dieser Vorschlag angenommen. Weiter wird beschlossen, daß der Vorstand sich einen Beirat zur Seite stellen soll, der aus einigen deutschen und ausländischen Fachgenossen besteht. Der Vorstand hat das Recht der freien Zuwahl und der Wahl des Beirats, dem namentlich die Vorbereitung des nächsten Kongresses obliegt. Allen diesen Vorschlägen erteilen die Anwesenden ihre Zustimmung. Als Verbandsorgan wird die Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft bestimmt, die alle Berichte über die neugegründete Gesellschaft veröffentlichen soll.

Herr Utitz stellt dann den Antrag, eine Entschließung, die folgenden Wortlaut hat, anzunehmen: »Die Mitglieder des zweiten Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, sowie die neubegründete Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, fordern nachdrücklich, daß an den Universitäten, Technischen Hochschulen und Kunstakademien, der systematischen Kunstforschung (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft) neben den historischen Kunstdisziplinen diejenige Stellung eingeräumt wird, die ihrer sachlichen Bedeutung und ihren tatsächlichen Leistungen entspricht.« — Nach einer Aussprache, an der sich besonders Herr Landsberger (Breslau) beteiligte, wird der Antrag angenommen.

Satzung
der
Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (E.V.).

§ 1.

Name und Sitz.

Der Verein führt den Namen: Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft und soll durch Eintragung in das Vereinsregister Rechtsfähigkeit erhalten.

Der Sitz der Gesellschaft ist Berlin.

§ 2.

Zweck.

Der Verein bezweckt die Förderung der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft. Diesem Zwecke dienen vornehmlich:

a) die Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft;
b) von der Gesellschaft zu veranstaltende Kongresse;
c) Veranstaltungen (Vorträge usw.) der nach Möglichkeit zu bildenden Ortsgruppen im In- und Auslande.

§ 3.

Geschäftsjahr.

Geschäftsjahr ist das Kalenderjahr.

§ 4.

Mitgliedschaft.

Die Aufnahme als Mitglied erfolgt nach schriftlicher Meldung durch den Geschäftsführenden Vorstand. Auch Korporationen, Bibliotheken usw. können die Mitgliedschaft erwerben.

§ 5.

Pflichten und Rechte der Mitglieder.

Die Mitglieder zahlen einen von der Mitgliederversammlung festzusetzenden Jahresbeitrag, der bis auf weiteres 16 Goldmark beträgt.

Der Mitgliedsbeitrag ist bis zum 15. Januar jeden Jahres fällig; erfolgt trotz Mahnung keine Zahlung binnen zwei Wochen, so verliert das Mitglied das Anrecht auf den kostenlosen Bezug des laufenden Jahrgangs der Zeitschrift und kann durch Beschluß des Geschäftsführenden Vorstandes aus der Mitgliederliste gestrichen werden. Der Anspruch der Gesellschaft auf Zahlung des Mitgliedsbeitrages für das laufende Jahr wird dadurch nicht berührt.

Die Mitglieder erhalten die Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft unentgeltlich zugesendet und bei Kongressen der Gesellschaft, bei Veranstaltungen der Ortsgruppen und beim Bezug der Kongreßberichte Preisermäßigungen.

§ 6.

Erlöschen der Mitgliedschaft.

Die Mitgliedschaft erlischt:

a) durch den Tod;
b) durch Austritt aus der Gesellschaft, der dem Schriftführer bis zum 1. November schriftlich angezeigt werden muß;
c) bei Nichtzahlung des Mitgliedbeitrages durch Beschluß des Geschäftsführenden Vorstandes;
d) durch Beschluß des Geschäftsführenden Vorstandes wegen Schädigung des Vereinszweckes. Gegen diesen Beschluß kann der Betroffene die Entscheidung der Mitgliederversammlung anrufen; weitere Rechtsmittel finden nicht statt.

§ 7.

Organe der Gesellschaft.

Organe der Gesellschaft sind:

a) der Geschäftsführende Vorstand,
b) der Gesamtvorstand,
c) die Mitgliederversammlung.

§ 8.

Der Geschäftsführende Vorstand.

Der Geschäftsführende Vorstand besteht aus dem Ersten Vorsitzenden, dem Zweiten Vorsitzenden, dem Ersten Schriftführer, dem Zweiten Schriftführer und dem Kassenführer. Der Erste Vorsitzende, der Erste Schriftführer und der Kassenführer müssen ihren Wohnsitz in Deutschland haben.

Die Wahl erfolgt durch die Mitgliederversammlung für die Zeit bis zur nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung. Scheidet ein Mitglied des Geschäftsführenden Vorstandes während der Wahlperiode aus, so ergänzt sich der Geschäftsführende Vorstand durch Zuwahl.

Bei Abstimmungen entscheidet im Falle der Stimmengleichheit der Erste Vorsitzende. Die Abstimmungen können durch Umlauf erfolgen.

Der Geschäftsführende Vorstand ist die Verwaltungsinstanz der Gesellschaft; er empfängt die Beiträge und verwaltet das Vermögen; er ist verpflichtet, der ordentlichen Mitgliederversammlung einen Geschäfts- und Rechnungsbericht über die abgelaufene Geschäftszeit zu erstatten.

Der Erste Vorsitzende, im Behinderungsfalle der Erste Schriftführer, hat als Vorstand im Sinne des § 26 BGB die Gesellschaft gerichtlich und außergerichtlich zu vertreten.

§ 9.

Der Gesamtvorstand.

Der Gesamtvorstand besteht aus dem Geschäftsführenden Vorstand und einem aus mindestens vier Gesellschaftsmitgliedern bestehenden Beirat. Drei Mitglieder des Beirats werden von der Mitgliederversammlung, die übrigen vom Geschäftsführenden Vorstande gewählt. Die Wahlperiode der Beiratsmitglieder läuft mit der des Geschäftsführenden Vorstandes. Die Hälfte der Beiratsmitglieder kann aus Personen bestehen, die ihren Wohnsitz außerhalb Deutschlands haben.

Der Gesamtvorstand entscheidet in allen Fällen, in denen die Mitgliederversammlung dies beschließt oder der Erste Vorsitzende es für erforderlich erachtet. Abstimmungen können schriftlich erfolgen. Bei Stimmengleichheit entscheidet der Erste Vorsitzende.

§ 10.

Die Mitgliederversammlung.

Die Mitgliederversammlung tritt auf Einberufung durch den Geschäftsführenden Vorstand bei jedem Kongresse, mindestens jedoch alle drei Jahre, zusammen.

Eine außerordentliche Mitgliederversammlung kann der Vorstand jederzeit einberufen; er ist dazu binnen sechs Wochen verpflichtet, wenn ein vom vierten Teile der Mitglieder unterzeichneter Antrag mit Angabe des Zweckes und der Gründe vorliegt.

Jede Mitgliederversammlung und ihre Tagesordnung ist mindestens vier Wochen vorher den Mitgliedern durch Bekanntmachung in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft oder schriftlich anzuzeigen. Anträge der Mitglieder sind mindestens zwei Wochen vor der Versammlung schriftlich beim Schriftführer einzureichen. Eine Besprechung nicht auf der Tagesordnung stehender Anträge kann auf Beschluß der Mitgliederversammlung erfolgen, jedoch darf in diesem Falle ein Beschluß nicht gefaßt werden.

Die Mitgliederversammlung wird vom Ersten oder Zweiten Vorsitzenden, im Falle der Behinderung beider von einem anderen Mitgliede des Vorstandes geleitet. Der Schriftführer wird bei Abwesenheit der Schriftführer der Gesellschaft vom Leiter der Mitgliederversammlung bestimmt.

§ 11.

Befugnisse der Mitgliederversammlung.

Die Mitgliederversammlung hat folgende Befugnisse:

a) Genehmigung oder Bemängelung des vom Geschäftsführenden Vorstande vorgelegten Geschäftsberichtes;
b) Wahl des Geschäftsführenden Vorstandes;
c) Wahl von drei Mitgliedern des zum Gesamtvorstande gehörigen Beirates;
d) Beschlußfassung über die Anträge des Geschäftsführenden Vorstandes oder der Mitglieder;
e) Bestimmung derjenigen Fälle, die durch den Gesamtvorstand entschieden werden sollen;
f) Entscheidung über Berufungen wegen Ausschlusses nach § 6 d.

§ 12.

Abstimmung in der Mitgliederversammlung.

In der Mitgliederversammlung haben nur die anwesenden Mitglieder Stimmrecht. Einfache Mehrheit entscheidet; bei Satzungsänderungen und im Falle eines Antrages auf Auflösung der Gesellschaft ist jedoch Dreiviertelmehrheit der anwesenden Mitglieder erforderlich. Bei Stimmengleichheit entscheidet der Versammlungsleiter.

Die Wahlen erfolgen durch Stimmzettel, falls ein Mitglied der Wahl durch Zuruf widerspricht. Der Erste und der Zweite Vorsitzende, die Schriftführer und der Kassenführer werden in je einem besonderen Wahlgange gewählt, die drei Beiratsmitglieder gemeinsam.

Die Beschlüsse der Mitgliederversammlung sind in den Sitzungsbericht aufzunehmen, der sie beurkundet; dieser ist vom Versammlungsleiter und Schriftführer



zu unterzeichnen. Über das Ergebnis der Wahlen ist ein besonderer Bericht aufzunehmen, der vom Schriftführer und drei Teilnehmern der Mitgliederversammlung zu unterzeichnen ist.

§ 13.

Auflösung der Gesellschaft.

Die Auflösung der Gesellschaft kann nur auf Antrag des Geschäftsführenden Vorstandes durch Beschluß der Dreiviertelmehrheit einer Mitgliederversammlung erfolgen, bei der mindestens ein Drittel aller Mitglieder anwesend ist. Andernfalls muß binnen sechs Wochen eine neue Mitgliederversammlung einberufen werden, die dann ohne Rücksicht auf die Anzahl der erschienenen Mitglieder mit Dreiviertelmehrheit beschließt.

Mit dem Auflösungsbeschlusse ist die Entscheidung über die Verwendung des Gesellschaftsvermögens zugunsten eines wissenschaftlichen Zweckes zu verbinden.

Die Gesellschaft ist am 28. Februar 1925 unter Nr. 4395 in das Vereinsregister bei dem Amtsgericht Berlin-Mitte eingetragen worden.

Der Geschäftsführende Vorstand ist folgendermaßen zusammengesetzt: Erster Vorsitzender: Prof. Dr. Max Dessoir-Berlin; Zweiter Vorsitzender: Prof. Dr. Emil Utitz-Rostock; Erster Schriftführer: Dr. Werner Wolffheim-Berlin; Zweiter Schriftführer: Prof. Dr. Arthur Liebert-Berlin; Kassenführer: Dr. Alfred Enke jun., Stuttgart.

Der Gesamtvorstand besteht aus dem Geschäftsführenden Vorstand und den folgenden Beiratsmitgliedern: Senator Dr. Croce-Neapel, Prof. Dr. Frey-Wien, Prof. Dr. Hauttmann-München, Prof. Dr. Jaensch-Marburg a. L., Prof. Dr. Unger-Breslau, Prof. Dr. Urries y Azara-Madrid, Prof. Dr. Ewert Wrangel-Lund, Prof. Dr. Wulff-Berlin.

Als Mitglieder der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft haben sich gemeldet:

Aber, Adolf, Dr., Leipzig.
Abert, Hermann, Prof. Dr., Berlin-Wilmersdorf.
Allesch, Johs. Gerh. von, Dr., Privatdozent, Berlin.
Amonn, Alfred, Prof. Dr., Prag.
Anschütz, Georg, Prof. Dr., Hamburg.
Bagier, Guido, Dr., Schriftsteller, Charlottenburg.
Bahre, E., Frau, Berlin.
Beitscher, Josef, Architekt, Berlin.
Benscher, Ilse, stud. phil., Stettin.
Bergemann-Könitzer, M., Frau, Bildhauerin, Jena.
Bibliothek der Universität Rostock.
Bieber, Hugo, Dr., Berlin-Grunewald.
Bieberbach, L., Prof. Dr., Berlin-Schmargendorf.
Binder, Bruno, Dr., Kunstschriftsteller, Graz.
Bock, Franz, Prof. Dr., Berlin-Steglitz.
Böhme, Fritz, Redakteur, Charlottenburg.
Bosselt, Rudolf, Prof., Berlin-Südende.
Brahn, Hedwig, Frau, Berlin.
Bruhn, W., Dr., Berlin.
Büttner, Hermann, Schriftsteller, Schlachtensee bei Berlin.
Burkhard, Max, Berlin.
Cahn-Speyer, Rudolf, Dr., Berlin-Wilmersdorf.
Cassirer, Ernst, Prof. Dr., Hamburg.

Croce, Benedetto, Senator, Dr., Neapel.
Dessoir, Max, Prof. Dr., Berlin.
Dietrich, Albert, Dr., Berlin.
Dirksen-Mravian, Faro, Dr., Frau, Broager (Dänemark).
Drees, Paul, Seminarstudienrat, Petershagen a. d. Weser.
Eggeling, Viking, Dr., Stockholm.
Enke, Alfred, Dr., Stuttgart.
Everth, Erich, Dr., Wien.
Feilchenfeld, Leopold, Sanitätsrat, Dr., Berlin.
Frey, Dagobert, Prof. Dr., Wien.
Freyka, Georg, cand. phil., Prag.
Friedrich, Hans, Berlin.
Fürth, Frau Direktor Ernst, Wien.
Geiger, Moritz, Prof. Dr., Göttingen.
Gesemann, Gerhard, Prof. Dr., Prag.
Grautoff, Otto, Dr., Berlin.
Grodka, Leni, Frl., Berlin.
Günther, Siegfried, stud. phil., Berlin-Neukölln.
Gutmann, Hanns, stud. phil., Berlin-Wilmersdorf.
Habich, L., Prof., Stuttgart.
Hagemann, Carl, Dr., Intendant, Wiesbaden.
Hamburger, Margarete, Frau, Charlottenburg.
Haustein, Hans, Dr. med., Berlin.
Hauttmann, Max, Prof. Dr., München.
Hegemann, Werner, Dr., Berlin.
Heilborn, Ernst, Dr., Berlin.
Heilbronn, Magda, Dr., Frau, Münster i. W.
Heinitz, Wilhelm, Dr., Privatdozent, Hamburg.
Heinrich, Fritz, Prof. Dr., Berlin-Lichterfelde.
Held, Berthold, Regisseur, Charlottenburg.
Herrmann, Christian, Dr., Berlin-Friedenau.
Herrmann, Helene, Dr., Frau, Berlin.
Herrmann, Max, Prof. Dr., Berlin.
Hilker, Franz, Oberschulrat, Berlin-Schöneberg.
Hirsch, Konrad, stud., Berlin.
Hoerner, Margarete, Dr., Frl., Leipzig.
Hofmann-Wychgram, Marianne, Dr., Frau, Berlin-Nikolassee.
Hruban, Jaroslav, Prof. Dr., Ungarisch-Brod (Tschechoslowakei).
Jacob, Walter, stud., Berlin-Halensee.
Jacoby, Heinrich, Musikpädagoge, Dresden-Hellerau.
Jaensch, Erich, Prof. Dr., Marburg a. d. L.
Jahn, Johannes, Dr., Leipzig.
Jung, Gertrud, cand. phil., Frl., Berlin.
Kaufmann, Fritz, Dr., Leipzig.
Keußler, Gerhard von, Dr., Kapellmeister, Prag-Smichow.
Kheiri, Sattar, Prof., Berlin.
Klopfer, Paul, Dr., Holzminden.
Kocsis, Leonhard, Dr., Pannonhalma bei Györ (Ungarn).
Kreis, Friedr., Dr., Mannheim.
Kretschmann-Winkelmann, Horst, Berlin.
Kronfeld, Arthur, Dr. med., Berlin.
Kuhlow, Bruno, Regierungsbaurat, Halle a. S.
Kupffer, Wolf, Dr., Berlin-Zehlendorf.
Kurt, Theodor, Berlin-Lankwitz.
Laban, Rudolf von, Hamburg.
Lat, Emil, Dr., Prag.
Landsberger, Franz, Prof. Dr., Breslau.
Lenzner, Fritz, Fabrikbesitzer, Stettin.
Lewin, Ludwig, Dr., Berlin.
Liebert, Arthur, Prof. Dr., Berlin.
Liepe, Wolfgang, Prof. Dr., Halle a. S.
Ludwig, Robert, Schauspieler, Gotha.
Mack, Fritz, Leipzig.
Mahlberg, Paul, Dr., Berlin-Lichterfelde.
Malsch, R., Dr., Studienrat, Berlin-Schmargendorf.
Manheimer, Viktor, Dr., Berlin.
Marcus, Hugo, Berlin.
Marcuse, Ludwig, Dr., Berlin.
Meinhof, Werner, cand. phil., Halle a. S.
Menzer, Paul, Prof. Dr., Halle a. S.
Mersmann, Hans, Dr., Privatdozent, Charlottenburg.
Meyer, Arthur, Dr., Berlin.
Michel, Arthur, Dr., Berlin.
Michel, Hermann, Dr., Leipzig.
Moos, Paul, Ulm a. D.

Moser, Hans Joachim, Prof. Dr., Heidelberg.
Müller, Kurt, Ministerialdirektor, Dessau.
Müller, Robert, Dr., Charlottenburg.
Müller-Freienfels, Richard, Dr., Berlin-Halensee.
Muth, Georg Friedrich, Dr., Studienrat, Bensheim i. Hessen.
Négyesy, Ladislaus, Prof. Dr., Budapest.
Noack, Hermann, Dr., Hamburg.
Ollendorff, Oskar, Wiesbaden.
Ortner, Eduard, Dr., St. Wolfgang (Oberösterreich).
Osterrieth, Albert, Prof. Dr., Berlin-Wilmersdorf.
Otte, Irma, Berlin.
Pampe, Otto, Ingenieur, Halle a. S.
Paret, Hans, Dr., Berlin.
Partanen, Arne, stud. phil., Berlin.
Passarge, Walter, Dr., Erfurt.
Petersen, Julius, Prof. Dr., Berlin-Grunewald.
Petsch, Robert, Prof. Dr., Hamburg.
Prinzhorn, Hans, Dr. med., Frankfurt a. M.
Raab, Friedrich, Dr., Privatdozent, Gießen.
Reichl, Otto, stud., Berlin.
Rieffert, Johannes, Dr., Privatdozent, Berlin.
Riezler, Walter, Dr., Museumsdirektor, Stettin.
Ritscher, Hugo, Dr., Berlin-Bernau.
Roediger, Georg, Regierungsbaumeister, Halle a. S.
Römer, Erich, Dr., Berlin.
Rosenau, Helene, Frl., Halle a. S.
Salomonski, Fritz, Dr., Berlin.
Scheltema, F. Adama van, Dr., Gauting b. München.
Schering, Arnold, Prof. Dr., Halle a. S.
Scholz, Heinrich, Prof. Dr., Kiel.
Schütze, Elsbeth, Frl., Berlin-Grunewald.
Schultze, Karl, Dr., Görlitz.
Seminar für Psychologie an der Universität Frankfurt a. M.
Seminar, Germanistisches, der Universität Hamburg.
Seminar, Philosophisches, der Universität Berlin.
Soergel, Albert, Dr., Chemnitz.
Springer, Hermann, Prof. Dr., Berlin-Schöneberg.
Steinacker, Karl, Prof. Dr., Braunschweig.
Swertlin, Maxim, Berlin.
Takahashi, Teiji, Dr., Berlin.
Teuber, Eugen, Dr., Berlin.
Unger, Rudolf, Prof. Dr., Breslau.
Urries y Azara, José, Prof. Dr., Madrid.
Utitz, Emil, Prof. Dr., Rostock.
Verweyen, Johannes M., Prof. Dr., Bonn.
Volkmann, Hannah Margarete, Dr., Frl., Berlin.
Wetzel, Justus Hermann, Dr., Berlin.
Wittark, Richard, Dr., Universitätslektor, Halle a. S.
Wittenberg, Hugo, Berlin.
Wohlgemuth, Lotte, Charlottenburg.
Wolffheim, Werner, Dr., Berlin.
Wrangel, Ewert, Prof. Dr., Lund (Schweden).
Wulff, Oskar, Prof. Dr., Berlin-Steglitz.
Zincke, Paul, Prof. Dr., Prag.
Zucker, Paul, Dr., Architekt, Charlottenburg.

Namenregister.

Sachregister.